

InScriptum

A Journal of Language
and Literary Studies

Volume 3/2022

ISSN 2719-4418



InScriptum

InScriptum

A Journal of Language
and Literary Studies

Jan Kochanowski University of Kielce

InScriptum

A Journal of Language
and Literary Studies

Volume 3/2022



Jan Kochanowski University Press
Kielce 2022

EDITORS-IN-CHIEF

Marina Bianchi (Bergamo)
Magdalena Ożarska (Kielce)

CO-EDITOR

John G. Newman (Brownsville)

MANAGING EDITOR

Marzena Marczevska (Kielce)

SECTION EDITORS

English language studies: John G. Newman (Brownsville)
English literature: Angela Locatelli (Bergamo)
Italian literature: Luca Bani (Bergamo)
Polish language studies: Joanna Senderska (Kielce)
Polish literature: Beata Utkowska (Kielce)
Anglo-American literature: Valeria Gennero (Bergamo)
Hispanic-American literature: Itzá Zavala-Garrett (Morehead)
French studies: Fabio Scotto (Bergamo)
German studies: Elena Agazzi (Bergamo)
Russian studies: Martyna Król-Kumor (Kielce)
Scottish studies: Marina Dossena (Bergamo)
Spanish studies: Marina Bianchi (Bergamo)
Book Reviews Editor for Italian: Raul Calzoni (Bergamo)
Book Reviews Editor for Polish: Joanna Szadura (Lublin)
Book Reviews Editor for English: Eleonora Ravizza (Bergamo)

COVER DESIGN

Jakub Patryk Łodej

LAYOUT DESIGN

Józef Bąkowski

FORMATTING

Jan Kochanowski University Press

Copyright © by Jan Kochanowski University of Kielce 2022

Editorial Correspondence

Jan Kochanowski University
Institute of Linguistics and Literary Studies
ul. Uniwersytecka 17
25-406 Kielce
Poland
Email: inscriptum@ujk.edu.pl
<https://inscriptum.ujk.edu.pl/>

InScriptum

ARTICLES

MASSIMO CASTELLOZZI

Università IULM Milano

L'elzeviro dai giornali alla radio

ABSTRACT

Dopo una sintetica definizione dell'elzeviro quale genere letterario nato all'inizio del Novecento come esercizio di stile, ma anche con lo scopo di innalzare il livello culturale dei lettori, l'articolo intende mettere in luce, attraverso un esame storico e linguistico-letterario, il trasferimento del fenomeno della "terza pagina" dai giornali alla radio. Nell'immediato dopoguerra, la RAI assegna al "terzo programma" una specifica funzione educativa e culturale. Artefici della programmazione sono giornalisti e letterati che, fin dagli anni Venti, si erano qualificati come "elzeviristi" esperti; fra questi, Giovanni Battista Angioletti, Antonio Baldini, Emilio Cecchi e altri autori legati all'esperienza della "Ronda" e della "Fiera Letteraria", impegnati a mettere in pratica un ideale "*utile dulci*", imposto dalle esigenze radiofoniche di diffusione culturale e, contemporaneamente, di intrattenimento.

PAROLE-CHIAVE: *elzeviro, radio, terzo programma, giornalismo, ERI.*

ABSTRACT

After a brief definition of "elzeviro", which emerged as a literary genre at the beginning of the twentieth century, this essay aims to demonstrate how "elzeviro" was an exercise in style for writers but also a claim to enhance the language and knowledge of the Italian public.

The article also intends to shed light, historically and linguistically, on how the transfer of the "elzeviro" from newspapers to radio happened. During the years after WWII, as radio was increasing its reach, the RAI assigned to "terzo programma", a specific cultural and educational role. Broadcasters were journalists and writers who, since the 1920s, had qualified as expert "elzeviristi"; and among these, Giovanni Battista Angioletti, Antonio Baldini, Emilio Cecchi, and others became associated with literary magazines such as "La Ronda" and "La Fiera Letteraria".

KEYWORDS: *elzeviro, radio, Giovanni Battista Angioletti, journalism*

1. Innanzitutto, l'auto-antologia

Varcata la metà del secolo, dopoché il binomio 'letteratura e giornalismo' si era realizzato fin dal 1901 con la pionieristica esperienza della "terza pagina" del "Giornale

d'Italia", Enrico Falqui, rondista, critico militante ed elzevirista consumato, condusse un'inchiesta fra giornalisti e scrittori nel tentativo di definire lo statuto critico di quello che, obiettivamente, costituisce un florido genere letterario del Novecento italiano.

Franco Contorbia, in un suo recente intervento (Contorbia 2017: 13-18), ha sintetizzato la bibliografia sull'argomento, ribadendo l'esemplarità delle indagini di Falqui, mai più sostanzialmente superate: *L'inchiesta sulla Terza Pagina*, uscita per le Edizioni della Radio Italiana nel 1953 e il volume del 1969 *Giornalismo e Letteratura*.

Che il rapporto fra giornalismo e letteratura trovi il suo più alto equilibrio di compatibilità (se non addirittura una scontata identità) sulle colonne della terza pagina, e sull'elzeviro per antonomasia, è stato chiaramente affermato anche da Ermanno Paccagnini, per il quale, quando «lo scrittore vi approda proprio in quanto scrittore, con tutta la sua specificità di prosatore-elzevirista, saggista elzevirista o narratore breve [...], come tale non si snatura né è chiamato a cedere a compromessi stilistici», al punto che «gran parte del problema riguardante il rapporto tra le due componenti» (Paccagnini 2001: 502) viene di fatto meno.

Inoltre, se è vero che in più di un caso, come ironizzava l'elzevirista Giovanni Comisso, l'elzeviro rappresenta per gli scrittori l'unico mezzo per ricevere uno stipendio fisso, è un fatto che un rilevante numero di volumi nati sulla terza pagina dei quotidiani costituiscono oggi parte integrante del canone letterario nazionale: dalle monumentali *Faville del Maglio* ad una *cult book* come *Pesci Rossi* di Emilio Cecchi, uscito nel 1920 (la cui prima pagina Italo Calvino notoriamente lodò come alto magistero di stile), che può considerarsi *strictu sensu* il capostipite del moderno libro-elzeviro. Quanto di più distante, ad esempio, rispetto ad una civiltà letteraria come quella anglosassone in cui Edgar Allan Poe, raccogliendo poco prima della morte le sue prose giornalistiche con il titolo di *Marginalia*, ne affermava il grande valore professionale proprio in quanto lontane da ogni tentazione letteraria.

Fra le innumerevoli proposte di definizione del genere, quella offerta all'altezza ormai matura del 1963 da un "terzapaginista" esperto come Roberto Ridolfi, che raccogliendo i suoi articoli li avrebbe poi licenziati nel volume dal significativo titolo "*Ghiribizzi*" (1968), offre una riflessione obiettiva e convincente dalla quale si evince l'opportunità di adottare l'etichetta onnicomprensiva di «prosa d'arte»:

dalle terze pagine gli elzeviri passano, quando ci passano, nella storia letteraria, e là ciascuno prende finalmente il posto che gli appartiene: la novella nella narrativa, il saggio critico nella critica e via discorrendo. Rimane il già detto "articolo di varietà", il

bozzetto, il saggio morale, la fantasia, il capriccio: elzeviri fritti. [...] E siamo al punto di prima. Fantasie, capricci, saggi: chi cerchi di definire tali prose con un titolo meno generico e formale che quello di "prose d'arte", ha l'effetto di un cane che rincorra la propria coda. [...] Un genere letterario veramente *sui generis* e tuttavia indefinibile. Ma la prima destinazione di queste prose, così trionfanti fra noi, fa che esse abbiano almeno la comune caratteristica esterna di una misura [...] contenuta tra la colonna e mezza e le due colonne di giornale. (Ridolfi 2002: 402)

Ciò che si vuole qui affermare è dunque la definizione di un genere "elzeviristico" nel Novecento italiano non tanto in ragione di un *ubi consistam* di stile o contenuto, come fu indagato da Falqui o, risalendo indietro fino al 1936, da Mario Praz che, distinguendo fra le diverse tipologie di «saggio», riteneva che esso trovasse «il suo vero campo e la sua genealogia storicamente accertabile, dall'epistolografia degli antichi all'articolo di terza pagina dei giornali italiani moderni»; piuttosto, seguendo il suggerimento di Ridolfi, si propone di adottare un criterio basato su un'univoca prassi ecdotica, realizzata nella forma dell'auto-antologia di testi precedentemente apparsi sui quotidiani o sui periodici di larga diffusione. Tale criterio possiede un oggettivo e comune denominatore: innanzitutto la primigenia occasione compositiva, che non può prescindere dal peculiare rapporto con il grande pubblico, con tutte le sue variabili storiche e linguistiche (ha scritto in proposito Claudio Marabini: «nel fenomeno della terza pagina si uniscono con uguale merito e responsabilità letteratura, giornalismo e pubblico: anche il pubblico; d'altro canto, non esiste giornalismo che possa prescindere dalla legge dei lettori», Marabini 1995: 112). In secondo luogo la scelta, l'ordinamento e l'eventuale variantistica messa in atto da parte dell'autore, il quale, così operando, asseconda ed aggiorna la propria istanza creativa. Si tratta di una proposta già avanzata nell'ambito del *reportage* narrativo (Zangrandi 2003), con il quale il genere elzeviristico intrattiene una sicura parentela, quantomeno di natura filologica.

Una ragionata rassegna bibliografica è sufficiente ad allestire una lista certamente provvisoria ma esemplificativa di libri in cui convivono titoli ed autori più noti e meno noti, ovvero, per ricorrere a categorie discutibili ma ben consolidate, di letterati famosi e di più obliterati giornalisti. Come è noto, una figura totalmente emblematica del rapporto fra giornalismo e letteratura quale Orio Vergani (nella cui scrittura Eugenio Montale aveva ravvisato la perfetta sintesi delle due componenti), all'altezza del 1924, proprio mentre da Treves uscivano le dannunziane *Faville*, inaugurava la collana intitolata "La terza pagina", intesa a raccogliere in volume gli articoli di alcune prestigiose firme del "Corriere". Così Massimo Bontempelli, che nel quarto numero del catalogo vi aveva pubblicato *La donna*

del Nadir, nel marzo del '27 affermava: «nei primi secoli l'ottima pittura rispose alla necessità di collocare quadri di devozione sopra gli altari. Oggi la buona letteratura si temprava nella necessità di passare per le terze pagine dei quotidiani prima di essere raccolta in libro» (Bontempelli 1974: 32).

Si deve per primo a Falqui l'individuazione di «quell'antica collezioncina» come il fondamento di un «aspetto, ben determinato e caratteristico della nostra letteratura contemporanea», cioè al genere elzeviristico, o elzeviresco. (Falqui 1969 : 28) Al catalogo, che gli studi hanno numerato in nove titoli (Falqui 1969: 27, Bartezzaghi 2019: 12)¹, occorre per la verità aggiungerne un decimo, oggi reperibile nella sola biblioteca comunale di Terni, alla quale pervenne per legato da Arnaldo Frateili, che della collana era stato il promotore occulto: si tratta de *La Storia di un raffreddore* del mantovano Giannetto Bongiovanni (Dosolo, 1890 – Brescello, 1964), un centinaio di pagine che raccolgono alcuni racconti umoristici, fra i quali quello eponimo dell'intero volumetto².

Verso lo scadere del secolo, in un contesto diametralmente opposto a quello dei primi anni Venti, quando la terza pagina si avviava ormai all'agonia per trasformarsi di lì a poco nella odierna pagina culturale, si svolse un'iniziativa editoriale assimilabile ancora, per prassi e tipologia, a quella delle "Cronache della quindicina" ed individuabile come possibile *terminus ante quem* del genere elzeviristico. Fra il 1985 e il 1999 uscirono infatti, in due distinte collane, oltre una trentina di volumi pubblicati per conto de "La Stampa" con il titolo, rispettivamente, di

¹ 1. Zuccoli, Luciano, *In cerca di una barba*, con un disegno di Augusto Camerini, un profilo di Adone Nosari, un articolo di Antonio Baldini, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 2. Cecchi, Emilio, *La giornata delle belle donne*, con un disegno di Amerigo Bartoli, uno scritto di Alfredo Gargiulo, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 3. Aleramo, Sibilla, *Il mio primo amore*, con un disegno di Primo Conti, uno scritto di Alfredo Panzini, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 4. Bontempelli, Massimo, *La donna del Nadir*; con un disegno di Augusto Camerini, un profilo di Corrado Alvaro, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 5. Calzini, Raffaele, *Elegia a St. Moritz*, con un disegno di Giuseppe Amisani, uno scritto di Alberto Cecchi, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 6. Beltramelli, Antonio, *Le lettere del cavalier Mostardo*, con un disegno di A. Camerini, uno scritto di Massimo Bontempelli, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 7. Barilli, Bruno, *Delirama*, con un disegno di Armando Spadini, uno scritto di Emilio Cecchi, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 8. Cardarelli, Vincenzo, *Terra genitrice*, con un disegno di C. E. Oppo, uno scritto di Giuseppe Raimondi, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 9. Nosari, Adone, *Le belve e l'uomo*, con un disegno di Memmo Genua, uno scritto di Arnaldo Frateili, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 10. Bongiovanni, Giannetto, *Storia di un raffreddore*, con una lettera di Raffaele Calzini, un disegno di A. Kriloff, Cronache della quindicina, Roma [s.n.], 1924.

² Ringrazio il personale della biblioteca Comunale di Terni che mi ha fornito l'informazione.

“La terza pagina” (1985-1994) e “I libri de La Stampa” (1994-1999): fra di essi si possono citare ad esempio *Il magico 'kolobok' e altri scritti* di Mario Rigoni Stern (1985) e *Briciole di colonna* di Guido Ceronetti (1987).

A distanza di ormai cento anni, è facile rilevare come, all'interno di quella prima, esile ma fondamentale collana, il canone odierno abbia da lunga pezza recepito la distinzione tra i giornalisti (Zuccoli, Calzini, Beltramelli, Nosari, Bongiovanni) e i letterati (Cecchi, Aleramo, Bontempelli, Barilli, Cardarelli) pur dovendo riconoscere all'impresa editoriale nella sua interezza una medesima e inevitabile vocazione letteraria. Nella lista degli autori spicca il nucleo di quella che, a proposito del genere elzeviristico, Beppe Benvenuto ha chiamato «la nave scuola della Ronda» (Benvenuto 2012, pp. 52-60), ma vi ha certamente un posto di rilievo anche Massimo Bontempelli, a cui, attraverso la *Frusta Letteraria*, sono legate figure fondamentali nello sviluppo del giornalismo letterario: Frateili, Giovan Battista Angioletti, Umberto Fracchia, Giovanni Titta Rosa e Raffaele Calzini³. Ed è proprio quest'ultimo a sancire *de facto*, idealmente ricongiungendovi anche la propria esperienza professionale iniziata al “Corriere”, la complementarità fra giornalisti e scrittori:

La Terza Pagina del Corriere fu creazione degli Albertini [...]. Luigi Albertini, scostandosi in questo dagli esemplari giornali anglosassoni, capì che i mezzi finanziari e la autorità del suo giornale dovevano servire da veicolo all'elevazione intellettuale e artistica del pubblico italiano. La sua terza pagina fu nazionale nel senso che non vi figurarono firme straniere e fu tutt'altro che un provinciale privilegio degli scrittori milanesi. [...] Così vi poterono apparire le più contrastanti firme di Da Verona e di Pirandello, di Ojetti e di Giacosa, di Zuccoli e di D'Annunzio (Falqui 1969: 45).

2. L'elzeviro alla radio: Antonio Baldini, Giani Stuparich, Franco Antonicelli

Dalla sua nascita nel 1949 e per almeno un quindicennio, il catalogo delle Edizioni della Radio Italiana, ancora fundamentalmente trascurato dalla storiografia, presenta una ricca offerta di titoli di interesse letterario, tanto sul piano artistico e creativo, quanto sul piano critico-teorico. Primo della serie e corredato dalle

³ [...] quando U. Fracchia si trasferì da Roma a Milano per fondarvi La Fiera letteraria (1925), il Calzini collaborò assiduamente fin dal primo numero. Al Fracchia e all'ambiente romano egli era unito da precedenti legami, testimoniati anche dal suo primo libro, *Elegia a St. Moritz* (Roma 1924), inserito in una collana di pubblicazioni quindicinali, “Terza pagina”, progettata da Arnaldo Frateili e destinata alla presentazione di giovani, promettenti scrittori.

illustrazioni di Mino Maccari, usciva *Donne Italiane*, con prose di Riccardo Bacchelli (*Le bolognesi*), Antonio Baldini (*Le romane*), Carlo Linati (*Le milanesi*), Giuseppe Marotta (*Le napoletane*), Giani Stuparich (*Le triestine*), Giovanni Titta Rosa (*Le abruzzesi*), Diego Valeri (*Le veneziane*) e alcuni altri. Il *deus ex machina* dell'impresa editoriale era un veterano della terza pagina, Giovanni Battista Angioletti, che, fin dalla fine degli anni Venti, aveva collaborato a varie testate letterarie oltre che ai quotidiani, dirigendo anche la "Fiera Letteraria", attorno alla quale si era coagulato un fondamentale nucleo di scrittori elzeviristi. Licenziando quel primo volume delle Edizioni della Radio Italiana, cui aveva immediatamente tenuto dietro un secondo, *Dieci libri da salvare* con contributi di Bacchelli, Baldini, Salvatore Quasimodo, Elio Vittorini e altri, Angioletti scriveva:

Insieme con questo primo *Quaderno* ne esce un secondo, nel quale sono raccolte le risposte di poeti, prosatori e critici a una singolare inchiesta radiofonica che suscitò un interesse davvero appassionato: quella sui dieci libri italiani da salvare nella deprecabile ipotesi di una catastrofe che minacciasse il patrimonio culturale dell'umanità. [...] L'iniziativa della RAI non vuole essere sperimentale e occasionale, ma preludere a una nuova forma di collaborazione attiva col pubblico. Si spera infatti di suscitare anche in Italia, come avviene in altri paesi, la figura dell'ascoltatore-lettore, offrendo così all'uomo di buona cultura la possibilità di arricchire il proprio spirito tanto nell'immediata e vasta risonanza della parola, quanto nelle riposanti e durevoli meditazioni. (Angioletti 1949: 10)

Parte cospicua del catalogo è comunque legata al mondo letterario degli anni Cinquanta: nel 1950 uscì *Giuochi e Sports*, una raccolta di prose e raccontini in cui Dino Buzzati illustrava *Il Golf*, Carlo Emilio Gadda *L'Alpinismo*, Anna Banti *Il Bridge*, Alfonso Gatto *Il Ciclismo*, Vasco Pratolini *Il Calcio*, Giani Stuparich *La Scherma*, Baldini *La Passeggiata*, Cecchi *Le Parole Incrociate*; ma anche: Angioletti *L'Ippica*, Frateili *La Tombola*, Paolo Monelli *Lo Scopone*.

Sempre del 1950 è *Storie d'amore*, una raccolta di prose nelle quali i diversi autori danno forma ad alcune grandi storie d'amore di tutti i tempi: Bontempelli all'amore di Ero e Leandro, Elsa Morante di Catullo e Lesbia, Giorgio Bassani di Ludovico Ariosto e Alessandra Benucci, Maria Bellonci di Julie de Lespinasse e Jacques de Guibert, ecc...

¹¹ volumetto, che comprende un suo ritratto scritto da Alberto Cecchi, è un prodotto della già diffusa "prosa d'arte": sono le pagine di un elzevirista di gusto sulle quali il presentatore richiama l'esempio di Musset, osservando che si tratta di "invenzioni o ricordi di altra vita, ritorni al passato, ricerche del tempo perduto": evocazioni del passato stimolate da acquisizioni culturali di varia provenienza, fra le quali eccelle un appassionato interesse per le arti figurative. (Del Beccaro:1974)

Nel 1951 i “Quaderni” ospitarono invece la celebre *Inchiesta sul neorealismo* di Carlo Bo che, come è noto, coinvolgeva il *gotha* degli scrittori e dei critici del momento: Luciano Anceschi, Alessandro Bonsanti, Giuseppe De Robertis, Falqui, Giansiro Ferrata, Francesco Flora, Natalino Sapegno, Sergio Solmi, Giancarlo Vigorelli, così come Bacchelli, Romano Bilenchi, Buzzati, Italo Calvino, Cecchi, Gadda, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Vittorio Sereni, Elio Vittorini insieme a molti altri. Fra essi, oltre allo stesso Angioletti, compare anche il nome di Franco Antonicelli che aveva cominciato a collaborare con il settore culturale della RAI nel primo semestre dell'anno precedente.

Nel 1952 fu la volta di *Arti e mestieri*, con scritti di Corrado Alvaro, Libero Bigiaretti, Buzzati, Carlo Cassola, Piero Jahier, Enrico Pea, Domenico Rea e altri.

Il 1953 vide poi la luce la già citata *Inchiesta sulla Terza Pagina* a cura di Falqui. La radio divenne così il mezzo d'elezione attraverso il quale, similmente a quanto era accaduto due anni prima con il “neorealismo” di Bo, un grande numero di intellettuali aveva preso posizione sullo *status* della terza pagina e dell'elzeviro. Angioletti vi affermava:

Ho visto nascere la “terza pagina”, e svilupparsi, affermarsi quasi un nuovo “genere” letterario italiano, senza confronti in altri paesi. Vi ho visto passare tutta la nostra letteratura, credo senza eccezioni, sicché mi pareva giusto considerarla come un fenomeno letterario più che giornalistico: ché anche i giornalisti di professione si studiavano, scrivendo nella “terza pagina”, di seguire le tracce dei più autentici scrittori. [...] Ora, sembra, le cose dovrebbero cambiare. [...] Al contrario di quel che accadeva prima, ora si chiede agli scrittori di essere giornalisti, e ai giornalisti di trasformarsi in cronisti. La letteratura viene vista come un pruno in un occhio; [...]. Ma in un paese dove la gente legge molto meno che non in qualsiasi altro paese d'Europa, dove il libro è considerato come oggetto inutile, ingombrante e privo di qualsiasi valore, che cosa potrebbe accadere se venisse a mancare anche la “terza pagina”? (Angioletti 1953: 119)

Alle parole di Angioletti fanno seguito quelle di Buzzati e di Montale. Secondo Buzzati, che adotta una posizione piuttosto pratica e realista, un grande quotidiano «non farebbe un buon affare abolendo o trasformando completamente la terza pagina. C'è un vastissimo pubblico che, a torto o a ragione, preferisce leggere l'elzeviro anzi che l'articolo di fondo [...]». E conclude: «Insomma, se fatta bene la terza pagina è ancora un organo vivo del giornale». (Buzzati 1953: 121) Montale, appassionato ma più fatalista, affermava: «la “terza pagina” è una bella e utile tradizione del giornale italiano. Speriamo non si perda, come si perdono tante altre tradizioni». (Montale 1953: 122) Alberto Moravia, dal canto suo, dichiarava l'opportunità di conservare al solo elzeviro una caratura letteraria, promuovendo, nel contempo, una pagina culturale di tipo informativo più moderno. Fra le molte,

autorevoli opinioni, quella di Angioletti appare dunque come la più strenua ad appassionata difesa *sic et simpliciter* della terza pagina tradizionale; ma la sua caratteristica peculiare è una visione della “terza” come mezzo di educazione letteraria di un popolo poco avvezzo alla lettura e quindi implicitamente ignorante, secondo una opinione ancora oggi diffusa. Il punto è essenziale perché corrisponde a quello scopo di elevazione intellettuale e artistica del pubblico italiano a carico dell’elzeviro già dichiarato nel 1927 da Calzini, ed ugualmente ascrivibile senza soluzione di continuità anche al pensiero dello stesso Angioletti. Inoltre, la funzione didattica e propedeutica della letteratura messa alla portata del grande pubblico coincide di fatto con il terzo dei tre principi ‘reithiani’ che la RAI prese a modello dalla BBC nell’immediato dopoguerra: «informare», «divertire», «educare». Non solo, ma, come ha scritto Franco Monteleone, «il 30 dicembre 1951 viene varata una consistente riforma delle reti in tre programmi nazionali differenziati e complementari: il primo destinato a soddisfare esigenze molteplici [...] di un pubblico “medio”; il secondo volto piuttosto a un compito ricreativo; il terzo con finalità culturali, rivolto sia a un pubblico intellettualmente elevato sia a tutti coloro che hanno interesse a migliorare la loro preparazione culturale» (Monteleone 2021: 249). Ed è un prefatore d’eccezione che, mentre in quello stesso 1953 licenziava anonimamente le *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, evidenzia la continuità fra la terza pagina dei giornali e il terzo programma radiofonico, non solo e non tanto (come invece faceva il suo amico, «l’angelico Angioletti»), rispetto al ruolo di incivilimento linguistico-letterario esercitato sul pubblico italiano, ma soprattutto come esercizio di rinnovamento stilistico, utile contro il narcisismo tipico di una certa prosa italiana, compiaciuta ed autoreferenziale. Presentando *l’Inchiesta sulla terza pagina*, Gadda si riferisce infatti a quegli autori come «a quei bravi e operanti e modesti artefici dell’arte elzeviresca, o dell’articolo di taglio: saggisti, narratori, giornalisti, critici, cesellatori del *petit poème en prose*». Ma, allo stesso tempo, constata come «quel denso e grumoso e accartocciato inchiostrare ch’era la pratica del loro accademismo solingo e a volte, forse, un tantino insocievole, quel *gribouillage* un po’ da orso ch’era la traccia silvana della lor penna, s’è pur disciolto nella terza pagina a linguaggio potabile, a idioma noto, a espressione leggibile, s’è fatto avvedutezza e contegno, e talora mestiere e bravura, e financo arte». E conclude affermando che «un’analoga funzione è esercitata oggi dalla radio: per presentarsi al pubblico bisogna pur farsi la barba, lavarsi. Per ottenere ascolto bisogna dire con esattezza elegante, essere chiari e puliti» (Gadda 1953: 5-7).

Nella prima metà degli anni Cinquanta, alcune conversazioni radiofoniche vennero, in tutto o in parte, raccolte dagli autori stessi in volumi, continuando

così la tradizione del libro-elzeviro inaugurata un quarto di secolo prima. Tre sono i titoli più rilevanti pubblicati presso le Edizioni della Radio, e non è un caso che il primo fra essi sia opera di Antonio Baldini, rondista della prima ora ed elzevirista di lungo corso. Nel 1950 uscì infatti *Melafumo*, costituito da quindici conversazioni, corrispondenti a tanti capitoli, di cui il secondo intitolato proprio "Radiofonica". Una seconda edizione, rivista e accresciuta, uscì nel 1957 sempre per la ERI, col titolo di *Doppio Melafumo* e contenente in tutto ventinove prose. La prefazione a *Melafumo* reca la famigliare firma di Angioletti, che suona come un auspicio e insieme un elogio alla felicità espressiva che il mezzo radiofonico era in grado di sortire:

Le pagine che seguono Baldini le ha scritte per la Radio, per leggerle egli stesso davanti al microfono. È stata una felice esperienza. Uno scrittore fra i più ricchi di possibilità espressive, famoso per la maestria con cui padroneggia la prosa italiana [...] ecco che si rivolge direttamente a un vastissimo pubblico. [...] Riprova, questa, che l'adeguarsi a nuove tecniche espressive non implica necessariamente la rinuncia alla dignità letteraria e alle proprie doti originarie; riprova, anche, che il linguaggio radiofonico, se usato con la necessaria misura, si addice pure all'ottimo stile e all'eloquio perfetto (Baldini 1950: 9).

Il secondo dei tre "libri-elzeviri" è *Piccolo Cabotaggio* di Giani Stuparich, apparso nel 1955 nella collana "Saggi", un anno dopo la riannessione di Trieste all'Italia, e composto da venticinque prose radiofoniche trasmesse fra il 1948 e il 1950:

Piccolo cabotaggio è una rubrica di conversazioni mensili che iniziai a Radio Trieste fin dal dicembre del 1948. Correvano anni penosi per Trieste. Eravamo in ansia per le sorti nostre e della nostra regione. [...] Scelsi per la mia rubrica un termine marinaro, ispirato alle tradizioni della mia città. Piccolo cabotaggio: viaggio metaforico d'esplorazione e insieme di svago, non lontano dalla costa, a piccole tappe, coi porti facilmente raggiungibili. [...] Ed oggi che raccolgo, per le nitide edizioni della Radiotelevisione Italiana, il primo ciclo di queste mie conversazioni – dal dicembre del 1948 al dicembre del 1950 – m'accorgo che, pur non essendomi prestabilito un piano preciso, esse formano un insieme abbastanza organico. Ne risulta una visione in certo modo unitaria, un tentativo di far ordine nel tumulto dei problemi spirituali che travagliano l'epoca nostra. (Stuparich 1955: 5-6)

Infine, nel 1956, Antonicelli, inaugurando la nuova collana intitolata "Il libro della sera", con copertina cartonata e un formato più piccolo rispetto ai precedenti "Quaderni", pubblica *Il soldato di Lambessa*. Ha scritto con esattezza Gennaro Barbarisi a proposito dell'Antonicelli letterato: «Nell'articolo di terza pagina, nella breve presentazione, nello spazio della conversazione radiofonica trovava la misura a lui congeniale per fissare le proprie riflessioni, fedele del resto a una tradizione italiana formatasi fra le due guerre, nella quale egli si riconosceva [...]». (Barbarisi 1990: 12)

Nella densa introduzione al *Soldato*, Antonicelli spiega con precisione la genesi e lo stile del libro, senza rinunciare fin dall'inizio a intessere memoria personale e memoria letteraria, biografia e storia, critica e narrazione:

Raccolgo in un libro un certo gruppo di conversazioni tenute alla Radio dal '53 al '55, senz'altra giustificazione che ai miei ascoltatori in generale esse piacevano così da chiederne ora l'una ora l'altra in lettura. [...] Conversazioni? È un modo assai impreciso di chiamare queste fantasie o moralità che, se pur di getto, rapidissime, venivano da me prima scritte e poi lette: [...]. Comunque vadano definite queste pagine scritte per essere dette (un titolo, ecco, potrebbe essere proprio questo: «scritte per essere dette»), io ne avevo immaginate per i miei ascoltatori due serie, a dire il vero con una differenza molto tenue fra di esse: *Toccata e fuga*, e *Biglietti di visita*. Quanto alla prima, il suggerimento che viene dai temi musicali non ha alcun valore: fu soltanto il prestito di una notissima espressione per indicare, a piacer mio, variazioni rapide di immagini e di pensieri. Il titolo della seconda ha un'altra origine, che narro brevemente. Mi ricordo che una volta il compianto amico Carlo Linati mi parlò di un libro di Norman Douglas [...]. Lo scrittore immaginava di trovare nel cassetto o sparso qua e là, e probabilmente non immaginava, ma li trovava senz'altro, vari biglietti da visita. [...] E allora, dal naufragio naturale e immane della memoria, ecco quei relitti che galleggiano [...] (Antonicelli 1956: 5-7).

Doverosa infine è la menzione di un libro famoso, «non [...] una sequenza di laccate cartoline da elzeviro, ma un reportage all'altezza delle proprie ambizioni» (Breda 2017) secondo il giudizio di Marzio Breda: pubblicato non dalla ERI, ma dalla più prestigiosa Mondadori, *Il viaggio in Italia* di Guido Piovene ebbe però anch'esso origine dal viaggio compiuto dall'autore per il *reportage* che la radio gli aveva commissionato, da lui letto in apposite rubriche fra il 1953 e il 1956 e subito raccolto in volume nel 1957.

3. Il “caso” Carnelutti, Maria Bellonci tra storiografia e fiction ed altre “stravaganze”

Nei primi anni del dopoguerra, la natura variegata e sperimentale dei programmi radiofonici e, nello stesso tempo, la volontà da parte del settore culturale della RAI di offrire sistematicamente una versione a stampa delle trasmissioni più riuscite, diede inoltre luogo a svariate pubblicazioni che possono essere ricondotte al genere “elzeviro” per almeno tre ragioni: in primo luogo nascono come “pezzi” giornalistici da leggere in radio, in secondo luogo sono frutto di una raccolta antologica o integrale da parte dell'autore (che normalmente ne dà conto in *Prefazioni, Introduzioni, Note al testo ...*) e, infine, non nascondono una più o meno marcata vocazione letteraria. Se è vero che quest'ultimo criterio, a differenza dei

precedenti, non può considerarsi del tutto oggettivo, esso va tuttavia vagliato alla luce degli argomenti trattati, della natura linguistico-stilistica della prosa e della produzione generale del singolo autore, rivelando talora testi ancora ignorati, non sempre a ragione, dalla critica e dalla storiografia letteraria.

Un caso in tal senso è offerto dai libri “radiofonici” del cattolico e monarchico Francesco Carnelutti (Udine, 1879 – Milano, 1965), tra i maggiori avvocati e giuristi italiani del Novecento (delle sue parcelle si diceva: “carne per sé e lutti per gli altri”), che svolse un’importante attività rivolta alla teoria generale del diritto e alla metodologia giuridica. Fra le sue opere strettamente giuridiche si annoverano *Teoria del regolamento collettivo dei rapporti di lavoro* (1927), *Teoria giuridica della circolazione* (1933), *Teoria del falso* (1935), *Teoria generale del reato* (1936), *Teoria cambiaria* (1937) e infine *Teoria generale del diritto* (1940). «Dopo la Liberazione», tuttavia,

l’attività del Carnelutti diviene ancora più multiforme. Si accentua, nei suoi scritti, una vena mistico-religiosa già occasionalmente presente ma oramai divenuta incontenibile [...]. Tutta una attività radiofonica e giornalistica è ispirata a motivi mistico-sepolcrali, e si coagula in libri quali *I valori giuridici del messaggio cristiano* (Padova 1950), *America* (ibid. 1950), *Tempo perso* (Bologna 1952), *Colloqui della sera* (Roma 1954). [...] Spiritualità e diritto si congiungono, come mostra *Il fine del diritto* (Firenze 1955), e i problemi del giurista mostrano di attingere alla filosofia perenne. (Tarello: 1977).

Carnelutti raccolse in tre successivi volumetti le sue rubriche radiofoniche: il primo fu *I colloqui della sera. A tempo perso* uscito nel 1954 nella collana “Saggi”, mentre *Il canto del grillo* (1955) e *Il sole si leva al tramonto* (1956) vennero pubblicati in una specifica collana realizzata in collaborazione con la Fondazione Cini di Venezia e intitolata per l’appunto “La voce di San Giorgio”.

Nella *Prefazione* al primo libro, firmata da Fulvio Palmieri, si insiste ancora sulla capacità ecumenica della radio e sulla sua importanza come mezzo di diffusione del *logos*, con riferimento esplicito alla filosofia antica e quindi al *logos* per eccellenza, ovvero la parola di Dio: «Guai a chi, alla radio, tradisca questa legge originaria della parola: ne sorge la confusione, il tedio della gente, la presunzione enfatica o il vaniloquio ambizioso. La parola, alla radio, deve avere la dignità e la purezza assoluta di intenzione che hanno le parole degli apostoli e dei maestri. Francesco Carnelutti ha ritrovato l’essenzialità della parola, del “logos”» (Carnelutti: 1954, 6). Ma è lo stesso autore, dopo aver paragonato Picasso e le difficoltà di interpretazione dell’arte contemporanea con le difficoltà di comunicazione nel mondo contemporaneo, a dichiarare: «Il Vangelo è, naturalmente, un modello di semplicità, che nessuno di noi può raggiungere, neanche da lontano; ma prenderlo

come modello si può, anzi si deve» (Carnelutti: 1954, 23). Ed ecco una prima polemica sul carattere elitario del “terzo programma”, cui Carnelutti preferisce perciò il “secondo”: «Io non mi permetto di giudicare il Terzo Programma», afferma, «sebbene abbia la impressione che più di una volta, sia tutt’altro che intonato alla semplicità; ma ho accettato di collaborare al Secondo proprio perché questo vuole andare al di là del cerchio degli iniziati» (Carnelutti: 1954, 23). Le rubriche di Carnelutti toccano infatti i più vasti argomenti d’attualità, dalla comunicazione e dalla pittura contemporanea alla parità di genere, al razzismo, ad una orwelliana inquietudine sulla futura supremazia della tecnica, a temi ancora più universali (e a lui ben noti) come la giustizia e la punizione. Vari sono i riferimenti ad alcuni protagonisti nella cultura del tempo (da Pablo Picasso a Georges Bernanos, da Martin Heidegger a Giorgio La Pira) intrecciando memoria personale, divagazioni linguistiche e letterarie, riflessioni di natura filosofica, sempre nella prospettiva di una lettura evangelico-cattolica dei fatti e dei problemi dell’oggi. Né, malgrado la ripetuta invocazione ad una francescana semplicità, difetta alla prosa del Carnelutti, specialmente ne *Il canto del grillo* che fin dal titolo dichiara la propria lezione ritmica e musicale, una piuttosto marcata sublimazione letteraria.⁴ La radiofonia, vi afferma Carnelutti, «si presta ad essere uno strumento mirabile di civiltà [...]». E in ragione di quella che è la reciproca inferiorità del discorso orale in confronto col discorso scritto [...] è opportuno far seguire alla trasmissione radiofonica il libro, il quale, per chi ha udito il discorso, ha, direbbe Kierkegaard, il misterioso sapore del ricordo, anzi della ripresa». (Carnelutti: 1955, 6) Alla fine del primo capitolo, l’autore spiega quindi in cosa consista il “canto del grillo”, quasi un’allegoria cristiana della semplice ed assoluta parola di Dio:

La mia si contenta di essere la voce del grillo; non pretende di lanciare al cielo i gorgheggi dell’usignuolo. Basta che una nota sia gemella all’altra in un’uguaglianza di oscuri cristalli. Basta che le parole siano semplici, limpide, discrete. Basta che io vi apra il cuore e voi mi apriate il vostro cuore. [...] Basta che il canto del grillo salga, nella sua semplicità, alto, alto, sempre più in alto. [...] Basta che ascoltiate il grillo cantare. Anche quando incombe sul vostro capo un cielo basso e minaccioso, carico di nuvole nere, sopra di quello trionfa una meraviglia d’azzurro e d’oro. Perché non salire a goderla, bucando le nuvole nere? Non sarà merito vostro né merito mio quel salire e quel godere: basta che ascoltiamo, insieme, il grillo cantare (Carnelutti: 1955, 20-23).

Un libro coerente con i criteri di definizione dell’elzeviro è poi *Milano viscontea*, licenziato da Maria Bellonci nel 1956 frutto delle rubriche lette al microfono due

⁴ Il libro è stato ripubblicato nel 2014 dall’editore “Cedam”, a cura di Gian Pietro Calabrò.

anni prima. Ancora una volta, le esigenze di intrattenimento dettate dalla radio arricchiscono il discorso storiografico, sempre meticolosamente documentato, di un tono partecipe e narrativo, inteso a colpire l'immaginario e a sollecitare l'emotività degli ascoltatori-lettori. Anche per la Bellonci, che testimoniò la felicità del connubio fra storiografia e romanzo a cominciare dal suo esordio con *Lucrezia Borgia* (1939) fino alla sua ultima opera, *Rinascimento privato* (1986), l'impostazione radiofonica risulta dunque particolarmente congeniale, tanto più in ragione del contesto storico trattato, affine ai suoi interessi di ricerca. La multiforme produzione della Bellonci fra il 1951 e il 1972, ivi compresa *Milano Viscontea*, è stata del resto rubricata da Luisa Avellini sotto il titolo: «senza limitazioni di genere», ricordando che «dal 1951, con la rubrica radiofonica "Scrittori al microfono", iniziò anche una proficua collaborazione con la Rai [...], passando per l'impegno nel Terzo Programma con l'appuntamento mensile delle ore 21 "La donna e il secolo" nel 1952, il ciclo di trasmissioni, sempre del Terzo Programma, intitolato "Milano viscontea" (1953) di cui pubblicò per la ERI i testi nel 1954 [sic]» (Avellini: 2012).

Anche a proposito de *I segreti dei Gonzaga* (1947), così come di *Milano Viscontea* e di *Marco Polo* (1982), Ernesto Ferrero ha inoltre sottolineato come la Bellonci sia felicemente riuscita a «fondere la formula del romanzo, della biografia e del saggio storico». (Bellonci: 1995, vi)

Nella nota al testo in calce a *Milano Viscontea*, è infine l'autrice stessa a dare conto della genesi del libro e dell'equilibrio fra intrattenimento ed erudizione, qualificato con il dittico aggettivale di «vivo e preciso», ascrivendo così al primo il taglio e lo stile del racconto e alludendo, con il secondo, alla serietà delle informazioni storiche:

Ripreso il manoscritto di questa *Milano viscontea* a distanza di circa due anni dalla prima trasmissione al Terzo Programma della RAI [...] la tentazione di metterci le mani è stata grande. [...] Subito però mi sono accorta che il racconto, scandito sul tempo obbligato delle trasmissioni (quattro di circa un'ora ciascuna) si era composto in un disegno che, toccato, rischiava di sfigurarsi; e, per esempio, certe sintesi di strettissima misura, certe rapide ellissi che avevano tratto un loro significato da indicazioni di segni e di toni, avrebbero perduto il loro valore in una narrazione che non avesse più avuto la necessità di quei limiti. [...] E il fine di questa pubblicazione rimane dunque il fine stesso delle trasmissioni: dare cioè [...] un racconto il più possibile vivo e preciso di tempi e di caratteri, che testimonianze quasi sempre contemporanee agli avvenimenti narrati confermano e dichiarano. (Bellonci: 1956, 143-144)

Breve saggio di una simile prosa può essere fornito da un brano nel quale la Bellonci narra le vicende di Giovannola di Montebretto, una gaia amante di Bernabò Visconti, e dell'intervento della moglie di quest'ultimo, Regina della Scala, nel

quale viene complessivamente restituito un rapido eppur efficace ritratto psicologico delle due donne. Tutta la sequenza non subirà inoltre alcuna trasformazione nell'ambito degli «sviluppi narrativi» (Ferrero: 1997, 1514) che trasformeranno *Milano Viscontea* nel capitolo *Tu, vipera gentile*, eponimo del libro uscito da Mondadori nel 1972:

In quella specie di caldo vivaio di donne che era il palazzo presso San Giovanni in Conca, il capitano romagnolo s'era innamorato di una donna che in quel momento Bernabò predilegeva, Giovannola di Montebretto. Questa Giovannola ride ancora in mezzo alle carte antiche, per il suo umore tutto salti, giocondi estri e bizzarrie. Con lei Bernabò non si arrabbiava mai, qualunque cosa e qualunque ingiuria gli dicesse; rideva: segno evidente che in quegli scoppi di calda ira egli sentiva soltanto l'accensione di un temperamento e nemmeno l'ombra del giudizio morale [...] Bernabò la chiamava stolta e rideva di gran cuore compiacendosi assai di lei, come di un grazioso animale indomato. Ma la stoltezza di Giovannola era così temeraria da condurla a innamorarsi di Pandolfo Malatesta; e lui fu preso da quella voluttuosa potenza attrattiva. Nemmeno a dirlo, Bernabò fu avvisato e stette all'erta; e un giorno che gli parve di vedere al dito di Pandolfo un anello della sua amante gli si gettò addosso con la spada sguainata. Era presente Regina della Scala la moglie di Bernabò. La grande orgogliosa non solo tollerava le relazioni che il marito aveva con le altre donne ma in un certo modo le disciplinava, riuscendo così a sorvegliarle; ma naturalmente l'infedeltà delle favorite non doveva dispiacerle tanto; fu lei a prender le parti di Pandolfo, ad affrontare il marito, a domarlo; ottenne che Pandolfo fosse per il momento imprigionato; e nella notte stessa lo fece fuggire (Bellonci: 1956, 82-83).

A metà strada fra l'elzeviro e il *réportage* è, invece, *Testimone in Grecia*, pubblicato nel 1953 e firmato a quattro mani, senza tuttavia dichiarare le rispettive paternità, da Angioletti e Piero Bigongiari: «gli autori [...] ricordano altresì che i risultati del viaggio furono oggetto di dieci trasmissioni realizzate da loro stessi, con il concorso del radiocronista Sergio Zavoli» (Angioletti: 1953, 10). Il volume, fuori collana, in tela e con sovra-coperta, di formato più grande rispetto ai "Quaderni" e ai "Saggi", è arricchito da numerose fotografie a testo che lo rendono nel complesso un libro di pregio, di cui vennero stampati soltanto duemila esemplari numerati:

La Grecia che in questo libro, frutto di un lungo viaggio primaverile, noi ci proponemmo di illustrare, non potrà ridursi alle immagini ormai divulgate di una compiuta classicità, cioè di un risultato, di una conclusione. [...] Più che attraverso un itinerario di ben note meraviglie, noi vorremmo perciò accompagnare chi ci legge in un succedersi di scoperte e di ritrovamenti. Ma lasceremo l'erudizione agli eruditi [...], riserbando, noi uomini di lettere, il compito di spettatori attivi, che si scambiano sensazioni ed entusiasmi, senza mai disdegnare ciò che ci sembra essenziale in ogni rievocazione di civiltà spenta o remota: il paesaggio e gli uomini che ancora oggi lo popolano [...]. E con Ulisse, tanto a Minosse simile per l'animo e l'ingegno, comincia dunque il nostro viaggio. (Angioletti – Bigongiari: 1953, 9).

A differenza di un *réportage* dal carattere più schietto ed *engagé* come quello di Piovene nell'Italia di allora, *Testimone in Grecia* riduce a notazioni marginali ed extra-narrative i rilievi sullo stato della popolazione e dei luoghi ed è, piuttosto, un intreccio fra la documentazione dei siti archeologici, con particolare interesse verso i più antichi e più misteriosi, le numerose suggestioni letterarie e filosofiche del mondo antico e, ancora una volta, i ricordi personali legati alla propria educazione classica e ai miti universali della Grecia, appresi durante l'adolescenza. Il profilo dell' "ermetico" Bigongiari, di quasi vent'anni più giovane di Angioletti, diviso fra l'esercizio della poesia e della critica letteraria (si ricordino in tal senso *Il critico come scrittore: prose e aforismi: 1933-1942; Il sole della sera: racconti e frammenti: 1932-1935*), è senz'altro affine al più anziano collega per la versatilità e l'abito letterario che ne contraddistingue anche le opere non meramente letterarie. Lo stile del libro ne risulta uniforme: domina una paratassi ricca di asindeti, di frasi nominali, di brevi incisi; abbondante è naturalmente la presenza di nomi e aggettivi atti alle frequenti descrizioni, così come, sul piano retorico, di similitudini fondate su immagini concrete e, al limite, quotidiane. L'esito è quello di una prosa cadenzata ed evocativa, ma nel contempo piuttosto immediata ed icastica:

Brulichio in mezzo al mare, col mare che ascolta in un'aria di vetro. Canto dei galli la sera e la mattina. Odore di fieno mietuto nel palazzo di Cnosso. E l'aria che non finisce, quest'idea che il confine non è che pura trasparenza, che dà ai suoi suoni un'aria preziosa, una risonanza particolare, o meglio, uno svanire particolare. Il tubare dei colombi bianchi sui bianchi cornicioni. Il grande Egeo si perde con effluvi d'argento all'orizzonte, interrotto proprio davanti alle nostre alte finestre da un vapore rosato: è l'isola Dia, l'isola di Zeus, oggi rifugio di conigli selvatici; al tramonto si fa cupa come una rosa rossa, e la notte fantastica come uno spettro che voglia entrarti in camera per la finestra. Ma i sogni non si spaventano.

E poco oltre, descrivendo il villaggio cretese di Mallia:

Carrubi, ulivi e campi di grano accompagnano chi scende al mare nella più assoluta solitudine; il mare di maggio è persino cinerino per un vapore, un velo di fecondità primaverile che lo appanna: si deposita nell'arco delle spiagge intorno a Mallia come un gatto soriano che ti guardi a occhi semichiusi per la beatitudine della siesta. (Angioletti – Bigongiari: 1953, 219).

La musicalità e il ritmo della prosa sono funzionali alla lettura radiofonica e si accompagnano al commento di «una musica che annovera a pieno diritto, tra le sue manifestazioni, anche i lunghi silenzi e i rumori appena accennati». (Eco: 1964, 183). Sono parole di Umberto Eco, che in *Notturmo a Cnosso* di Angioletti e Zavoli individuava quegli elementi di novità musicale rappresentata negli stessi anni

dalla *musique concrète*: *Apostrophe* di Pierre Schaeffer risale proprio al 1953. Il *Notturmo a Cnosso* con commento musicale di Mario Labroca, che vinse nel 1953 la sezione documentario del *Prix Italia* – ha ricordato di recente Rodolfo Sacchetti – «accoglie le sfumature del sottovoce che son proprie della riflessione e dello scavo», sottolineando come l'opera costituisca «un momento di passaggio significativo per la produzione radiofonica, perché le atmosfere, i suoni, i rumori cominciano a essere trattati in termini più strettamente musicali» (Sacchetti: 2018, 56). Il rapporto di equilibrio instaurato fra lo stile del testo e le esigenze della *performance* radiofonica costituisce inoltre un elemento rilevante anche rispetto al testo in sé, qualora si acconsenta ad accogliere quest'ultimo nell'ambito del genere elzeviro, con il quale condivide la consueta genesi testuale e la relativa prassi editoriale, nonché una studiata letterarietà, largamente testimoniata e avallata dalla produzione complessiva degli autori.

Una raccolta che pure non può dirsi estranea ad una vocazione elzeviresca, suggerita per di più nella *Prefazione* al libro, firmata dallo stesso Cecchi, è *Conversazioni sulla nostra lingua* di Giorgio Pasquali, pure pubblicata nel 1953 e frutto delle rubriche tenute in radio tra il 1949 e il 1951 dal grande filologo che era morto in un incidente nel luglio del 1952. Se, da un lato, le conclamate competenze scientifiche con cui l'autore tratta di linguistica e filologia rendono le *Conversazioni* adatte ad un pubblico di specialisti, tuttavia, la prosa di Pasquali assicura un'arra di arguta affabilità e insieme di profondità morale tali per cui Cecchi poteva affermare:

Sotto il titolo *Conversazioni sulla nostra lingua*, raccolti e ordinati per le cure della vedova e dello scolaro e amico Gianfranco Folena, appaiono nel presente volume contributi che Giorgio Pasquali, con impegno pieno di brio, e nel suo migliore stile colloquiale, durante l'ultimo scorcio di sua vita, dedicò alla trasmissione radiofonica. [...] È la stessa vena leggera e generosa, preziosa e insieme casalinga, scintillante di notazioni dal vivo e di bizzarri, geniali paradossi, che si riconosce in scritti della piena maturità di Pasquali [...]. L'armonica profusione di ricordi vissuti, di *agudezas* filologiche, di richiami d'erudizione peregrina, e scorci rapidi e balenanti di storia delle idee e del costume, conferisce alle pagine il senso d'un movimento sereno e grandioso, d'una confidenzialità matura e cordiale, d'una saggezza festosa e contagiosa (Pasquali: 1953, 5-8).

Che l'opera del Pasquali dovesse iscriversi a pieno titolo negli annali delle patrie lettere è del resto opinione corrente per Cecchi, il quale, pochi giorni dopo la tragica morte di Pasquali, affermava trattarsi del «colpo di gran lunga più aspro che la nostra letteratura ha subito in questa ultima stagione», riferendosi in particolare all' «ultimo» Pasquali, «quello dei quattro libri delle cosiddette «pagine stravaganti» [...] e di tante altre consimili, più o meno recenti, non ancora raccolte

in volume. Nei quali libri, la sua intelligenza, la sua cultura e la viva figura si integrano reciprocamente e si caratterizzano al grado supremo, nella luce dell'arte» (Cecchi: 1954, 338).

4. Conclusione

Non possono infine in alcun modo ascrivere a raccolte organiche molti scritti che fanno capolino nei fragili libretti ERI in carta pane, destinati ad acculturare, più che ad erudire, il grande pubblico del dopoguerra, ai quali sarebbe tuttavia un peccato non dedicare almeno una menzione. Come infatti non leggere, con una mai delusa aspettativa, le pagine di Natalia Ginzburg (Ginzburg: 1956) sulla vita di Marcel Proust, quasi un breve racconto, o sulla *Strada di Swann* che la Ginzburg aveva tradotto per Einaudi nel 1949? La brevità e l'accessibilità linguistica imposte dall'occasione compositiva sono perfettamente congeniali all'essenzialità e alla precisione narrative tipiche dell'autrice, al punto che risulta difficile distinguere, anche in questi esili frammenti, scrittura saggistica e romanzo.

In conclusione, manca ad oggi uno studio sistematico delle Edizioni della Radio Italiana, che dalla fondazione (1949) e per il successivo decennio e oltre si incaricarono di trasferire sulla pagina scritta (*scripta manent*, ammoniva in proposito Carlo Emilio Gadda) le variegate rubriche radiofoniche alle quali si era dedicata una gran parte degli scrittori e dei critici nell'Italia del tempo, riunendo insieme la vecchia guardia della Ronda, come Baldini, Cecchi e Bacchelli, quanti l'avevano soltanto lambita, come Gadda, Jahier e Stuparich, ma anche i più giovani, come Anna Banti, Maria Bellonci, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Gianna Manzini, Giorgio Bassani, Carlo Cassola, lo stesso Buzzati ecc....: tutti condividendo lo spirito "angiolettiano" di mescolare l' "utile" al "dolce", di giovare cioè alla cultura degli ascoltatori-lettori con una formula di piacevole intrattenimento.

L'auspicio di chi scrive è che tale lacuna possa essere presto colmata, provvedendo a fornire un nuovo capitolo della storia del giornalismo e dell'editoria nel Novecento italiano.

BIBLIOGRAFIA

Angioletti, G. B.

1949 *Donne italiane*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 5-10.

- Angioletti, G. B.
 1953 *Inchiesta sulla terza pagina*, a cura di E. Falqui, Edizioni Radio Italiana, Torino, 119-120.
- Angioletti, G. B. – Bigongiari, P.
 1953 *Testimone in Grecia*, Edizioni Radio Italiana, Torino.
- Antonicelli, F.
 1956 *Il soldato di Lambessa*, Edizioni Radio Italiana, Torino.
- Avellini, L.
 2012 *Maria Bellonci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* online
[https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-bellonci_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-bellonci_(Dizionario-Biografico)/), ultimo accesso, maggio 2022.
- Baldini, A.
 1950 *Melafumo*, Prefazione di G.B. Angioletti, Edizioni Radio Italiana, Torino, 9-10.
- Barbarisi, G.
 1990 *Il letterato Franco Antonicelli* in G. Barbarisi, P. Pellegrini (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Franco Antonicelli*, Presentazione di N. Bobbio, Olschki, Firenze, ix-xx.
- Bartezzaghi, S.
 2019 *Introduzione* in A. Campanile, *Cantilena all'angolo della strada*, Rizzoli, Milano.
- Bellonci, M.
 1956 *Milano Viscontea*, Edizioni Radio Italiana, 82-83.
 1995 *Il Premio Strega*, Prefazione di E. Ferrero, Mondadori, Milano.
 1997 *Opere*, Note ai testi di E. Ferrero, Mondadori, I Meridiani, Milano, v. 2.
- Bontempelli, M.
 1974 *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze.
- Breda, M.
 2017 *Guido Piovene, l'Italia palmo a palmo. Viaggio alle soglie del boom* in "Corriere della Sera", 5 agosto.
- Buzzati, D.
 1953 *Inchiesta sulla terza pagina*, a cura di E. Falqui, Edizioni Radio Italiana, Torino, 120-121.
- Carnelutti, F.
 1954 *Colloqui della sera. A tempo perso*, Prefazione di F. Palmieri, Edizioni Radio Italiana, Torino.
- Carnelutti, F.
 1955 *Il canto del grillo*, Edizioni Radio Italiana, Torino.
- Cecchi, E.
 1954 *Di giorno in giorno. Note di letteratura contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano.
- Contorbia, F.
 2017 *Tra giornalismo e letteratura: qualche riflessione*, in D. Marcheschi (a cura di), *Letteratura e giornalismo*, Marsilio, Venezia, 13-18.

- Del Beccaro, F.
1974 *Francesco Carnelutti* in *Dizionario Biografico degli Italiani* online
https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-calzini_%28Dizionario-Biografico%29/,
ultimo accesso, maggio 2022
- Eco, U.
1964 *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*,
Bompiani, Milano.
- Falqui, E.
1969 *Giornalismo e letteratura*, Mursia, Milano.
- Gadda, C. E.
1953 *Inchiesta sulla terza pagina*, a cura di E. Falqui, Edizioni Radio Italiana, Torino, 5-7.
Ginzburg, N.
1956 *Marcel Proust porta della memoria*, in *Romanzi del 900*, I, Edizioni Radio italiana,
Torino, 57-59.
- Marabini, C.,
1995 *Letteratura bastarda: giornalismo, narrativa e terza pagina*, Camunia, Milano.
- Montale, E.
1953 *Inchiesta sulla terza pagina*, a cura di E. Falqui, Edizioni Radio Italiana, Torino,
121-122.
- Monteleone, F.
2021⁴ *Storia della radio e della televisione. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia.
- Paccagnini, E.
2001 *Letteratura e giornalismo*, in N. Borsellino, L. Felici (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, I, Garzanti, Milano 2001, 499-560.
- Pasquali, G.
1953 *Conversazioni sulla nostra lingua*, Edizioni Radio Italiana, Torino.
- Ridolfi, R.
2002 *Poesia in prosa: scritti narrativi di una vita*, II, Le lettere, Firenze.
- Sacchetti, R.
2018 *Scrittori alla radio: interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze University Press, Firenze.
- Stuparich, G.
1955 *Piccolo cabotaggio*, Edizioni Radio Italiana, Torino.
- Tarello, G.
1977 *Francesco Carnelutti* in *Dizionario Biografico degli Italiani* online
https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-carnelutti_%28Dizionario-Biografico%29/, ultimo accesso maggio 2022.
- Zangrandi, S.
2003 *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Unicopli,
Milano.

MASSIMO CASTELLOZZI

Università IULM Milano

massimo.castellozzi@iulm.it

ORCID code: 0000-0003-0149-1297

CRISTINA CAPPELLETTI

Università degli Studi di Bergamo

Quel che resta da fare ai letterati dopo Maidaneck

ABSTRACT

Come è noto, Saba reagisce agli orrori del nazismo e del fascismo attraverso una scrittura frammentata, piena di parentesi, di fra lineette, di “tra virgolette”, di parole sottolineate nel manoscritto e che devono essere stampate in corsivo, di parole maiuscole, di tre punti, di punti esclamativi e interrogativi. Il presente saggio mostra come Saba diventi critico aforismatico della letteratura antica e moderna, e anche della propria opera, attraverso la raccolta *Scorciatoie*, che offre un canone di autori e di opere che il poeta triestino analizza con ironia e disincanto; emerge inoltre l’interesse di Saba per la psicoanalisi applicata alla letteratura.

PAROLE-CHIAVE: Umberto Saba, *Scorciatoie*, Letteratura, Novecento

ABSTRACT

As is well known, Saba reacts to the horrors of Nazism and Fascism through a fragmented writing, full of brackets, of “between dashes”, of “between quotation marks”, of words which are underlined in the manuscript and must be printed in italics, of words in capital letters, of “three dots”, of exclamation and question marks. The present essay shows how Saba becomes an aphorismatic critic of ancient and modern literature, and also of his own work, through the collection *Scorciatoie*. *Scorciatoie* offers a canon of authors and works that Saba analyzes with irony and disenchantment, in addition to an account of Saba’s interest in psychoanalysis applied to literature.

KEYWORDS: Umberto Saba, *Scorciatoie*, literature, twentieth century

In uno dei suoi scritti giovanili, Umberto Saba si interrogava su ciò che restasse da fare ai poeti; la risposta che lo scrittore triestino si dava nel 1911 era «la poesia onesta», cioè la ricerca – attraverso una poesia scevra da inutili orpelli e fronzoli – di una verità profonda sull’uomo e sulla vita, ricerca questa certo non estranea alla psicanalisi, a cui pure il poeta si interessava.¹

¹ Saba inviò il saggio *Quello che resta da fare ai poeti* alla rivista fiorentina «La Voce» nel febbraio del 1911; il saggio venne respinto e vide la luce solo postumo, nel 1959. Il presente

A distanza di oltre trent'anni, l'interrogativo implicitamente torna: cosa resta da fare ai poeti dopo gli orrori della Seconda guerra mondiale? Cosa resta da fare ai letterati dopo aver visto le atroci violenze perpetrate dai nazi-fascisti? Cosa resta da fare agli intellettuali dopo Maidaneck?² La risposta viene formulata nell'arco di alcuni anni in brevi prose frammentarie, in parte pubblicate sulla «Nuova Europa» e riunite in volume (non senza revisioni) solo nel 1946; la raccolta *Scorciatoie*, questo il titolo, nasce infatti – scrive Saba – da «dieci e più esperienze di vita, d'arte e di dolore», ma le brevi prose «sono, oltre il resto, reduci, in qualche modo, da Maidaneck» [49].³

L'impressione suscitata dalle testimonianze visive degli orrori perpetrati nei campi di concentramento e sterminio, orrori che vanno oltre quanto ci si potesse immaginare ed aspettare, spingono Saba a ritenere che «Maidaneck [sia] inespriabile» [87], e che nulla possa far dimenticare i crimini in esso commessi, e di cui gli americani hanno fornito prove inconfutabili. La raccolta di frammenti aforistici, nata anche da questo trauma, ha con ogni evidenza il compito – come facile intuire – di fungere da scrittura terapeutica; compito precipuo, come si legge in *Storia e cronistoria del canzoniere*, che investe di solito la produzione poetica sabiana: «quasi tutte le poesie sono nate dal bisogno di trovare, poetando, un sollievo alla sua pena» (Saba 2001: 117-118). Insomma, siamo di fronte a quel binomio tra medicina e scrittura che tanto bene Bufalino sintetizza: «Qui un altro nodo emerge: medicina e scrittura. Che può tradursi in modi più spicci: scrittura come analgesico, come palliativo e placebo» (Bufalino 2006: 823).

Il fenomeno è assai indagato e investe anche i non letterati; l'archivio per le scritture popolari di Trento, per esempio, ha raccolto e pubblicato, negli ultimi decenni, moltissimi testi di scriventi semicolti che, nella maggior parte dei casi, si affidano alla scrittura, per lo più di taglio memorialistico, per lasciare traccia

contributo prende le mosse dagli studi sulle *Scorciatoie* sabiane di Ruozzi, dalla monografia di Frandini 2011, dal volume miscelaneo Senaldi 2018, dai contributi specifici dedicati alla raccolta aforistica negli atti di convegno Baroni 2008a, Baroni 2008b e Galavotti 2019 (in particolare i saggi di Thomas Mazzucco e Veronica Albi).

² «Alcuni fra i pochi lettori di questo difficile libro mi hanno chiesto cosa o chi fosse Maidaneck. Maidaneck era un piccolo campo di concentramento tedesco: il primo scoperto dagli Alleati. I giornali e le riviste ne riprodusero, a suo tempo, gli orrori superstiti. Buchenwald, Auschwitz ecc. erano allora sconosciuti» [5]. Traggio la presente citazione e le successive da Saba 2001; la più recente edizione (Saba 2011), non presenta differenze testuali che la facciano preferire alla precedente. Per semplicità, qui e altrove, mi limito a indicare a testo, fra quadre, il numero della *Scorciatoia* citata.

³ Il tema ricorrente del “dopo Maidaneck” anticipa le riflessioni di Adorno sull'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz, che a parere del filosofo tedesco sarebbe stato un atto di barbarie (cfr. *Kulturkritik und Gesellschaft*, 1949).

di un evento storico di portata incredibile a cui hanno preso parte. L'intento, più o meno dichiarato, è quello di conservarne la memoria (nel caso dell'archivio ora ricordato si tratta di episodi legati al primo e al secondo conflitto mondiale, ma il discorso potrebbe essere il medesimo anche per la spedizione di Garibaldi in Sicilia, narrata da molti tra coloro che vi presero parte); emerge però spesso anche la necessità, cui fa riferimento ironicamente Bufalino, di usare la scrittura con fine terapeutico, di solito come mezzo per rielaborare un lutto, una perdita in termini di vite umane, ma anche la perdita della propria condizione antecedente al conflitto, perché dopo di esso nulla potrà più essere come prima.

Si tratta però, come si accennava, per lo più di scritture di tipo memorialistico; pur mantenendo in parte la medesima funzione di dette scritture di guerra o di tanta letteratura concentrazionista, nata con il preciso intento di «narrare per sopravvivere» (Antonietti 2014), le *Scorciatoie* sabiane assumono invece una forma profondamente diversa. Si tratta infatti di una scrittura frammentaria, piena di «“fra lineette”, di “fra virgolette”, [...] di “tre puntini”, di segni esclamativi e di domanda» [1], che riflette, per molti versi, l'animo lacerato dei sopravvissuti. I più o meno brevi aforismi di *Scorciatoie* sono «vie più brevi», ma per questo più impervie e difficili da percorrere, «veri sentieri per capre», che fanno rimpiangere le «strade lunghe, piane, diritte» [2], e che hanno, su chi scrive e su chi legge, forse, il medesimo effetto placebo degli scritti memorialistici, della letteratura concentrazionista, scegliendo però una forma diversa, che dice tacendo, che lascia spazio a molti sottintesi.⁴

Data la funzione 'palliativa' della poesia, ma potremmo dire in genere della letteratura, per Saba e tenuto conto dell'urgenza, si diceva all'inizio, di capire – in un contesto di distruzione e perdita dei valori di riferimento – quale ruolo abbia ancora la letteratura, e quindi cosa resti da fare a poeti e letterati dopo Maidaneck, pare non inutile indagare, alla luce di quanto detto sinora, quelle *Scorciatoie* d'argomento letterario, o che alla letteratura facciano riferimenti più che casuali, per vedere se sia possibile, dopo la scoperta dell'orrore dei campi di concentramento e di sterminio, trovare ancora un ruolo alla letteratura e a chi la pratica.

1. Storia e cronistoria di *Scorciatoie*

Di argomenti e questioni letterarie Saba tratta in vario modo e con diverse finalità nella raccolta *Scorciatoie*, ma non è difficile individuare alcune tipologie ricorrenti. Sin dai primi frammenti è possibile isolare una serie di “Scorciatoie esegetiche

⁴ Cfr. al proposito l'interessante contributo di Salibra 2007.

e auto-esegetiche”; una sorta di “Storia e cronistoria di *Scorciatoie*”, nella quale Saba per fornire una definizione di cosa sia per lui una scorciatoia, intesa naturalmente quale forma aforistica, ricorre alla più basilare delle definizioni, cioè quella del dizionario. Fornisce inoltre notizie intorno alla “grafia” di *Scorciatoie*, al loro stile, alla loro genesi ma anche ai giudizi e all’accoglienza data alla raccolta.

La definizione della scrittura ‘franta’ di queste prose, fatta di segni che il «proto prima, e il lettore poi» dovranno interpretare, perché il poeta non sa più «dire senza abbreviare» [1], si delinea per antitesi a partire dalla voce «scorciatoie» del dizionario, che le indica come «vie più brevi»; ma Saba mette da subito in guardia il lettore, affermando che a volte sono «veri sentieri per capre» [2]. Il lettore non deve infatti farsi ingannare dalla brevità, poiché essa non equivale a una facile comprensione, e nemmeno a una scrittura semplice, nata da situazioni di vita serena. Saba dichiara infatti di aver sempre prediletto le frasi «brevi e nette», perché «compendiano – fin dove possibile – una situazione», ma al tempo stesso è costretto anche a porre in rilievo come arrivare a formularne una di qualche efficacia possa richiedere un incessante e faticoso lavoro e il dolore di tutta un’esistenza: «ci vuole a volte – per farne una – il travaglio di tutta una vita» [155].

Della raccolta, pubblicata in origine sulle pagine della «Nuova Europa», viene delineata anche una genealogia: «Nietzsche-Freud-S.» [165],⁵ a sottolineare come le prose siano figlie dei frammenti filosofici dell’amato filosofo tedesco e delle nuove teorie psicanalitiche. Benché non esplicitamente dichiarata, possiamo desumere anche un’origine geografica della raccolta: nata dall’area mitteleuropea, da Trieste in particolare, e dalla temperie culturale che ivi alberga, è fortemente segnata da Maidanek e, con ogni probabilità, aspira a gettare le basi della ‘nuova Europa’ (Cappelletti 2008), con facile fraintendimento legato al nome della testata dove in origine vengono pubblicati i frammenti aforistici.

Accanto a *Scorciatoie* esegetiche, Saba non manca di proporre alcune che danno conto della loro fortuna e del loro accoglimento presso il pubblico, sottolineando come a volte queste forme brevi di scrittura non siano state bene interpretate. È questo il caso di Mario Spinella, amico del poeta e a lui vicino nel

⁵ La S., evidente riferimento a Saba, ultimo discendente della genealogia filosofico-letteraria, richiama il Dottor S. di sveviana memoria, anche se l’iniziale nel romanzo ha indotto i critici ad arditi e talvolta brillanti scioglimenti: dal dottor Sigmund (Freud) al dottor Svevo, al dottor Sofocle (Annoni 1993).

«periodo clandestino», che non capisce il senso (e non coglie l'utilità civile) di *Scorciatoie*, che a suo avviso sono «piccole cose felici, nate dalla felicità»; Saba sottolinea come l'amico forse avrebbe dovuto dire nate dalla liberazione. Nel romanzo di Giacomo Debenedetti, *Campo di ebrei*, invece, secondo Spinella e i suoi amici – «compagni (giovani comunisti)» – tiene a precisare Saba – si sentono «veramente *lacrime e sangue*» [87], si sentono tutto il dolore e lo strazio conseguiti alle persecuzioni razziali e al conflitto mondiale. Spinella pare non capire come la raccolta nasca non da esperienze felici, ma dall'orrore di Maidanec, simulacro di tutto ciò che questo luogo evoca alla memoria, un orrore che è e sarà inespiabile.

Lo stesso Debenedetti, pure molto amico di Saba, e in seguito suo raffinato critico, non ha un giudizio particolarmente positivo su *Scorciatoie*, che ritiene possano essere scritte solo da un bambino; Saba non trova del tutto sbagliata l'osservazione, dal momento che il poeta, avremo modo di dire meglio in seguito, deve mantenere viva anche la sua parte fanciulla, perché alcuni aspetti dell'esistenza umana non possono essere capiti dagli adulti [154].

A cogliere il valore e il senso della raccolta sembrano essere invece il poeta Sandro Penna e Piccone Stella, che ne fa una breve presentazione radiofonica. Saba ricorda come Sandro Penna, un uomo «che non legge nulla», gli fa l'onore di leggere *Scorciatoie* e il giudizio che esprime in merito alla raccolta è entusiastico: «Sapevo – mi disse – che eri grande. Non per le tue poesie; che in quelle IO TI SUPERO. Ma per le cose che dicevi agli amici già molti anni fa; e delle quali hai fatto adesso le tue SCORCIATOIE» [139]. Il giudizio, che potrebbe suonare un po' di parte, stante la stretta amicizia che lega i due poeti, è però importante per la genesi della raccolta di aforismi: la loro origine va cercata nelle riflessioni, fatte *de visu* o per lettera da Saba con i suoi più stretti amici. Del resto sappiamo che anche la loro gestazione fu – per cause 'di forza maggiore' – non rapida e anzi alquanto accidentata: «Tenute, per quindici e più anni, nel segreto rifugio della memoria; scritte in cinque mesi (pochi per l'estrema lentezza dei miei movimenti)» [161].

Saba riporta poi il giudizio di Stella, che risulta essere assolutamente illuminante; collocato nella parte conclusiva della raccolta (si tratta della penultima *Scorciatoia*), quasi a ribadire le caratteristiche di questi frammenti e creare, con la definizione incipitale, una sorta di *Ringstruktur*:

«brevi componimenti in prosa, di taglio scorciato ed incisivo, che hanno l'accento della poesia e il rigore dell'aforisma. È quasi – disse – un genere nuovo, certo tutto suo, che egli chiama scorciatoie, perché, in modi rapidi ed ellittici arrivano a conclusioni lontane e spesso sorprendenti». [164]

2. *Scorciatoie critiche*

Da una raccolta come *Scorciatoie* non è certo lecito attendere disamine critiche canoniche, i commenti a testi, opere, temi letterari procedono per intuizioni fulminanti e geniali, in cui coesistono ironia, umorismo e attenzione per la psicanalisi.

Nei «sentieri per capre» che portano da una *Scorciatoia* all'altra, non è raro incrociare gli autori cari a Saba; tra questi non mancano naturalmente i tedeschi, *in primis* l'amato Nietzsche, che Saba pare voler salvare dalla condanna per ciò che – per certi versi anche suo malgrado – ha rappresentato per la Germania. In tal senso, forse, si può leggere la *Scorciatoia* [74], dove si afferma che «i grandi autori tedeschi», come Goethe, Heine, Nietzsche e molti altri, sono – a differenza degli autori francesi e italiani – «pieni di invettive contro la loro patria», non tanto perché non l'amassero, quanto piuttosto perché «non volevano assomigliarle».

I giudizi investono autori italiani e stranieri, antichi e contemporanei: accanto a Dante e Petrarca, ritroviamo osservazioni su Foscolo, Pascoli, D'Annunzio, Montale, Penna. In alcuni casi si tratta di critiche di carattere empatico, dettate dal rispecchiamento di Saba nelle esperienze altrui: «NATO A ZANTE, scolaro a Spalato, poeta concionante – in un'epoca, anche quella, turbata – a Venezia, morto esule a Londra...», per la tormentata 'geografia' e la difficile vicenda personale, Saba considera Foscolo «quasi delle [sue] parti» e quasi un poeta amico [97].⁶

In molti casi la scrittura breve, che non concede spazio a raffinate e articolate analisi di testi e temi letterari, suggerisce a Saba il ricorso all'ironia e all'umorismo quali chiavi di lettura.⁷ Un esempio in questo senso è fornito dal poeta napoletano

⁶ In merito agli interessi sabiani per Foscolo, si veda almeno Danelon 2008.

⁷ La difficoltà di racchiudere nello spazio breve di una *Scorciatoia* un giudizio letterario, spinge spesso Saba a creare binomi, trinomi di scorciatoie d'argomento analogo, in cui la conclusione del primo frammento aforistico contiene elementi che suggeriscono il tema del successivo, in maniera non troppo dissimile dal meccanismo con cui un personaggio, un luogo, un oggetto di una novella narrata in precedenza suggerisce al novellatore successivo il tema del suo racconto nel *Decameron*. Le *Scorciatoie* [79]-[80], dedicate alle *DONNE CHE SCRIVONO* e *À la Recherche du temps perdu* potrebbero essere lette come un unico testo, dove Saba dichiara che le scritture femminili che gli paiono più brillanti e ben riuscite sono i libri di lettere e le memorie; in questa seconda categoria egli pone la *Recherche* proustiana, «il più bel libro scritto da una donna», «che intrattiene il lettore di un lungo incantevole pettegolezzo». Ai *LIBRI GIALLI* sono addirittura dedicati quattro frammenti [55]-[58]. Le *Scorciatoie* [101]-[108] sono una sorta di catena aforistica, che prende spunto dalla «paranoia» di Hitler, bene rappresentata anche pittoricamente nel ritratto del 1933 (dovrebbe essere quello realizzato da Bruno Jacobs); Saba immagina cosa lui stesso e altri letterati (Freud, Goethe, Shakespeare) avrebbero potuto dire a quel sedicente «Dio dei Tedeschi» [101]. In almeno due casi [126]-

Francesco Gaeta, noto soprattutto per l'apprezzamento di Benedetto Croce, che nell'intervento *Per un libro di poesia e intorno ad alcuni criterii d'arte* (1906) magnifica le novità dei suoi *Sonetti voluttuosi e altre poesie* (1906). Saba afferma che, proprio per «giustificata reverenza» nei confronti di Croce, alcuni contemporanei ritengono che Gaeta avrebbe scritto «almeno un bel verso: “Un alito di neve e di limoni”». Il giudizio dell'autore di *Scorciatoie* sul verso in questione è però assolutamente *tranchant*: «non è un verso; è un gelato» [27].

Dello stesso tenore è l'epigrafica sentenza data su una delle liriche carducciane più note, anche a livello scolastico, nel secolo scorso, e ancor oggi tra i pochi testi dell'autore presenti con certa assiduità nel canone scolastico: la poesia *Pianto antico*. Saba cinicamente si interroga sul fatto che i due versi «SEI NELLA TERRA FREDDA – Sei nella terra negra...» siano due semplici settenari, metro non raro in Carducci, o se non siano piuttosto «due palate di terra sul morto, perché non risorga»; togliendo con questo sarcastico dubbio tutto l'afflato di *pietas* che ha, o almeno dovrebbe avere, la poesia di un padre per morte del figlioletto treenne.

Neppure la poesia ermetica, forse lontana da quella «poesia onesta» cui Saba anela, viene risparmiata, istituendo una semplice – quanto efficace – analogia tra l'ERMETISMO e le «parole incrociate», a cui si aggiunge, quale ornato cesello in Montale «la poesia di Montale» [37]. La scelta di molti poeti contemporanei, non solo di coloro che hanno aderito all'Ermetismo, di dar sfoggio di una certa *brevitas* nella scrittura poetica è posta in relazione all'uso sempre più largo della macchina da scrivere, che in certi casi «ha avuto sulla poesia e sui poeti un'influenza benefica, *corrosiva del superfluo*» [38].

Il giudizio su Gabriele D'Annunzio, autore capace di suscitare ferventi passioni, ma assai più spesso feroci critiche, è in Saba benigno per quel che riguarda l'aspetto letterario, sino al punto di arrischiarsi a sostenere che sarebbe stato «un incompetente o un ingrato» a sminuire le doti poetiche del Vate; tuttavia, per quanto concerne soprattutto il profilo umano, il giudizio è lapidario: «Che grande poeta sarebbe stato; solo che avesse avuto il senso dei suoi limiti!» [98].⁸

L'interesse di Saba per la psicanalisi emerge a più riprese anche nelle *Scorciatoie* letterarie, a volte con interpretazioni quasi banalizzanti, a volte cercando

[127] e [152]-[153] risulta quasi incomprensibile il senso della seconda *Scorciatoia* senza la lettura della prima, che ne diviene una premessa necessaria. Il meccanismo è per altro utilizzato anche in *Scorciatoie* non strettamente letterarie.

⁸ Sui rapporti Saba-D'Annunzio si vede almeno Djurić 2008, anche se vengono posti in luce soprattutto gli elementi di intertestualità.

di leggere con finezza autori antichi e moderni. È il caso delle «sempre belle tragedie dell'Alfieri», che Saba – «se il mondo fosse tranquillo» – farebbe allestire da bambini, perché le vibranti minacce di morte di Egisto contro «Pilade, Elettra, Oreste» non sono nel tono troppo dissimili dai capricci del «settenne Antonio, quando si butta per terra, e là sfoga i suoi “complessi”, imitando la guerra fra partigiani e guastatori tedeschi». Le passioni e i conflitti del dramma, affidati ai bambini, riuscirebbero benissimo e «l'Ombra pacificata del poeta applaudirebbe [...] dagli Elisi» [47].⁹ Il giudizio, forse un po' ingeneroso, sull'infantilismo di alcuni personaggi tragici di Alfieri, potrebbe però essere più acuto di quanto l'ironica lettura non lasci trasparire: in una delle tragedie più belle, e che più turbano il loro stesso autore per la scabrosità dell'argomento, la *Mirra*, l'eroina eponima è quasi una bambina, o almeno così la considerano e la trattano i genitori, la nutrice e, per certi aspetti, anche il promesso sposo Pereo, il quale pure ha un carattere fanciullesco (cfr. Annoni 2013). L'«ombra pacificata» del tragediografo, che applaudirebbe l'allestimento del «settenne Antonio», richiama – almeno nello spirito – la dichiarazione autoassolutoria dello stesso Alfieri, che nel parere sulla *Mirra* rileva come «ogni più severa madre, nel paese più costumato d'Europa, potrà condurre alla rappresentazione di questa tragedia le proprie donzelle, senza che i loro teneri petti ne ricevano alcuna sinistra impressione» (Alfieri 1978: 134); insomma, una tragedia allestita da fanciulli e adatta ai fanciulli loro coetanei, così paiono voler dire i due poeti.

Se una *pars destruens* è ben rappresentata, se sono cioè ampiamente documentati nella raccolta giudizi spesso severi nei confronti di autori soprattutto contemporanei, minor rilievo è dato invece a quella *costruens*, mancano cioè indicazioni in positivo su cosa e come debbano essere la poesia e la letteratura, forse anche per il momento di 'sospensione' in cui si colloca la raccolta, nata dagli orrori della guerra, che hanno ridotto al silenzio quel canto dei poeti novecenteschi, che è già per molti versi un 'canto strozzato'.¹⁰

Ragionando di poesia, Saba, il poeta che ama «trite parole», che si lascia incantare dalla «rima fiore / amore, la più antica e difficile del mondo», sottolinea come il sistema rimico di un componimento poetico sia perfetto solo nel caso in cui «se volti in prosa il componimento, non puoi sostituire, senza danno del signi-

⁹ Su Saba lettore di Alfieri, cfr. Giakabi 2008.

¹⁰ *Il canto strozzato* è, tra l'altro, anche il felice titolo di una raccolta antologica di poesie novecentesche (Langella-Elli 1995), il cui successo è segnalato dalle numerose ristampe.

ficato, le parole che rimano» [29]. È questo il solo ammaestramento che si possa ricavare, in fatto di composizioni poetiche, dall'intera raccolta, che forse mira più a correggere i torti costumi letterari, dei contemporanei in particolare, piuttosto che ammaestrare i lettori intorno ai modi del comporre poetico.

3. Aneddotica letteraria

Per sua stessa ammissione, Saba inserisce tra i frammenti afostiristici di *Scorciatoie* anche dei raccontini, come nella quarta sezione, intitolata appunto *Quarte scorciatoie e un raccontino*; ma anche nella sezione precedente – in realtà – c'è un raccontino, che come tale viene presentato dal suo stesso autore: si tratta della *Scorciatoia* [75], che si conclude con una sorta di 'morale della favola', volta a riassumere lo spirito e il senso di questo «mio raccontino».

Assumono forma di brevi narrazioni anche alcune *Scorciatoie* che potremmo definire aneddotiche, nelle quali vengono rievocati fatterelli più o meno attendibili dal punto di vista storico, riguardanti autori, quasi sempre in stretti rapporti d'amicizia con Saba. Va letta in questo senso, tra le altre, la *Scorciatoia* [22], LA BISTECCA DI SVEVO, in cui si richiama una storiella che doveva forse circolare negli ambienti letterari triestini in merito alla soddisfazione che Svevo dichiarava di provare mangiando, durante il primo conflitto mondiale, una bistecca, conscio del fatto che fosse «il solo della città a potersela permettere». Da una lettura in chiave psicanalitica, forse anche troppo semplicistica e dilettesca di questo episodio, Saba ricava la massima generale che «l'uomo è ancora troppo bambino per poter godere di un bene senza mettere l'accento sul fatto che gli altri ne sono privi, che quel bene è il suo privilegio (di figlio unico o preferito)».

Un nome che risulta piuttosto familiare ai lettori di *Scorciatoie* è quello di Sandro Penna, amico di Saba, che da quest'ultimo sovente viene evocato, anche per un piccolo racconto aneddotico, interessante perché restituisce in parte l'attendibilità sabiana in questo genere di narrazioni. La *Scorciatoia* IL POETA, IL CANE E LA GALLINA [53], già oggetto degli studi di Lavagetto, richiama un presunto episodio della vita di Penna, affezionato a una gallina che teneva in casa come una persona di famiglia, più che come un animale domestico. Dopo aver preso «una grande cagna», la gallina gli viene presto a noia, tanto da sperare che la cagna la mangi; il poeta dice addirittura di offrirgliela, ma l'animale rifiuta, forse per timore che il padrone lo voglia sottoporre a una prova di fedeltà che, se non superata, porterà a una punizione. Non abbiamo notizie – e forse poco importa averne – sul reale accadimenti di tali fatti; un avvenimento simile è però narrato anche nel racconto sabiano *La gallina*

(1913), dove Odone Guasti alleva una gallina e nutre nei suoi confronti un affetto morboso, perché gli ricorda la gallina allevata durante l'infanzia insieme alla madre. L'animale finisce col raffigurare, per molti versi, un tentativo di recupero dell'infanzia perduta. A complicare la vicenda è però la stessa madre di Odone, la quale, uccidendo la gallina per fare un buon brodo, riporta il figlio – in maniera traumatica – alla realtà: con l'animale muore infatti ogni illusione di poter rivivere la propria adolescenza e si spezza definitivamente il rapporto intimo ed edipico che lo univa alla figura materna (Lavagetto 1989: 80-82).

In questi aneddoti, che quasi sempre vedono implicato anche Saba, non fosse altro che come spettatore esterno, l'autore si nasconde dietro i personaggi e dietro i fatti spesso inventati per cimentarsi in letture psicanalitiche della realtà, e non è forse un caso che molti dei protagonisti coinvolti – Svevo, Penna, Solmi – condividano con Saba un forte interesse per Freud e la psicanalisi.

Questo aspetto è forse ancora più evidente in un raccontino aneddoticamente su Solmi e il suo *SENSO DELL'ORIENTAMENTO* [60]: sbadato e troppo assorto nei propri pensieri, Solmi era «un cattivo compagno», infatti «quando si camminava con lui», «si finiva sempre» con l'«arrivare in ritardo agli appuntamenti, ai tram, ai treni» e per questo viene dagli amici rimproverato. In questo caso, Saba fa riferimento a un fatto realmente accaduto, cioè al primo arresto di Solmi, condotto dai nazifascisti «in una specie di Via Tasso», in realtà alla caserma Muti di Milano. Scortato in bagno da una sentinella, quando ne esce non c'è più nessuno, «la sentinella (forse stanca d'attendere) era sparita», Solmi «s'incammin[a] per ritornare da solo in cella; ma» prende «anche questa volta! – la *strada sbagliata*» e, senza neppure avvedersene, si ritrova fuori dalla prigione. A conclusione del breve racconto, che trova riscontri precisi nella biografia di Solmi (Solmi 1983: 270), Saba retoricamente si domanda se possa ancora rimproverare l'amico per la sua sbadataggine e per il poco senso dell'orientamento; in realtà dall'episodio si può sussumere che i difetti, i quali pure si cerca sempre di correggere e reprimere, a volte possano condurre invece alla salvezza [62].

4. Quel che resta da fare a poeti, letterati e critici

Se «DOPO NAPOLEONE ogni uomo è un po' di più, per il solo fatto che Napoleone è esistito», Saba è costretto a notare come «Dopo Maidanec...» [5], invece, ogni uomo sia un po' di meno, abbia perso molti dei propri punti fermi e non abbia idea di qual strada tenere per ritrovarli.

Oltre a ciò che resta da fare ai poeti, Saba prospetta sin dalle prime battute della raccolta anche ciò che resta da fare ai critici, o almeno ciò che avrebbe voluto che facessero o non facessero critici e letterati durante il Ventennio e dopo. Il caso esemplare è offerto da Benedetto Croce, il venerato e stimato intellettuale, che però poco giova alla causa, nonostante le posizioni dichiaratamente antifasciste: egli viene descritto come una «vecchia signora che suona – molto bene – la spinetta» in una «casa», l'Italia, dove «uno s'impicca, altri si ammazzano fra loro, altri si danno alla prostituzione o muoiono faticosamente di fame, altri ancora vengono avviati al carcere o al manicomio» [3]. Croce, che ritiene il fascismo una malattia morale che attacca un organismo sano e che può essere facilmente curata,¹¹ sembra quasi illudersi (e quindi illudere anche i suoi lettori) che la situazione sia meno critica e pericolosa di quanto in realtà non lo sia. L'errore di sottovalutazione, forse un semplice tentativo di superare un trauma con l'illusione che esso sia meno grave di quanto sembri, priva la letteratura di quella dimensione civile di cui Saba, e certo non è il solo, investe – a maggior ragione negli Trenta-Quaranta – i suoi scritti letterari.

Che la letteratura debba porre attenzione al contenuto più che alla forma (tanto per restare a due termini cari anche a Croce), appare assai chiaro: «L'ARTE nasce attraverso la forma», ma vive, e muore, per il contenuto», come bene dimostra il verso dantesco «Nel ciel dell'umiltate ov'è Maria» (*Vita Nuova*, xxxiv 7 3-4), che «non ci dice più oggi quello che ci avrebbe detto seicento anni da», perché anche «l'azzurra parola cielo» ha un altro – e certo meno felice – significato dopo che lo hanno solcato aeroplani e ne sono piovute bombe [11]. Forse la principale colpa attribuita a Croce, al vecchio Croce, e alla sua scuola, consiste proprio nell'essere rimasto eccessivamente ancorato alla forma, perdendo di vista il contenuto, che è invece l'elemento fondante di un'opera letteraria, specie nella misura in cui esso riesce a dare risposte a ciò che avviene intorno a noi.

Se la poesia dopo Maidaneck pare quasi impossibile, in *Scorciatoie* non mancano però riflessioni sul ruolo del poeta e sulla sua fenomenologia. Un dato che appare

¹¹ Anche Saba ricorre ad analogia immagine medica nella *Scorciatoia* [43], TUBERCOLOSI, CANCRO, FASCISMO, dove rileva che «Ogni epoca ha la sua malattia, alla quale risponde un'altra (ma è probabilmente la stessa) nel campo morale. L'Ottocento ebbe la tubercolosi e gli sdilinquimenti sentimentali; il Novecento ha il cancro e il fascismo». È però molto meno ottimista, rispetto a Croce, sulle possibilità di cura, convinto infatti che quando si è manifestata la vera natura del fascismo fosse «già tardi per un efficace intervento chirurgico», e il rischio è che il male possa essere debellato solo con la morte del paziente.

abbastanza evidente è che il poeta è un fanciullo, «il poeta è un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso, diventato adulto». «Ma fino a che punto – si interroga l'autore di *Scorciatoie* – adulto»? Solo se le due parti, quella adulta e quella infantile, coesistono in condizione di equilibrio, il poeta raggiunge il suo scopo.

Se per Contini nella *Commedia* coesistono un Dante *auctor* e un Dante *agens*, a parere di Saba nella realtà coesistono in Dante «un piccolo bambino» che «tra-sale, grida, si illumina di gioia, trema di collera» e un uomo adulto, «marito, padre, guerriero, [...] esule infelice e glorioso». Dalla dialettica tra la parte infantile e quella adulta nasce la grandezza della poesia dantesca; in Pascoli, invece, il poeta *puer* lascia insoddisfatto il lettore – scrive Saba – quasi con un senso di vergogna, perché non vi è equilibrio tra le due anime, infatti quella del fanciullino prende il sopravvento [14].¹²

Il poeta, anche qualora abbandoni la scrittura in versi, come fa Saba in questa raccolta, ha del resto un ruolo fondamentale, quello cioè di mostrare la realtà e la verità; in un aforisma sui filosofi, infatti, si legge che «tutti i loro sistemi sono “toppe” per nascondere una “rottura di realtà”». A differenza dei filosofi, poeti e letterati non intendono nascondere il vero, per renderlo forse più accettabile, anche nella sua insensatezza. «I poeti», infatti, ci dice Saba, «promettono di meno e mantengono di più» [19]. E del resto cosa sono le *Scorciatoie*, se non brevi squarci sulla realtà? Strade tortuose, sentieri per capre, che però portano al vero.

L'arte, in tutte le sue forme, dalla musica alla pittura, alla letteratura, ha in sé qualcosa che va oltre la sola intelligenza, «per sua intima natura profondamente asociale», attraverso «vie proprie» che non sempre la ragione può cogliere, «serve alla vita sociale» [64]. Forse solo l'arte, che è irrazionale e a volte inspiegabile, può offrire una via per sopravvivere agli orrori della Seconda Guerra Mondiale, alla crudeltà spietata di Maidanec e degli altri campi di concentramento; allo stesso modo solo la letteratura può guarire con «apologhi, favole e favolette» [26] le favole tetre promosse e lasciate in eredità dal fascismo [9].

La raccolta aforistica, come si è detto, non sempre ha ottenuto i plausi dei contemporanei, Spinella trova più interessante e consona al momento storico il romanzo *Campo di ebrei* di Debenedetti; forse lo stesso Saba si rammarica di non aver composto «più che un bel libro, *un libro fatale*», come avrà modo di scrivere a Primo Levi, dopo aver letto *Se questo è un uomo* (Bucciantini 2011: 159-161).

¹² Sul fanciullo in Saba, anche in relazione a Pascoli, rimando al bel saggio di Dillon 2008.

Rimane, però, forte in lui la convinzione di aver composto un libro che guarda al futuro, e che cerca di costruirlo, come dimostrano le lineette delle 't' del manoscritto autografo, rivolte verso l'alto: «chi scrive così la lettera t, non può avere lo sguardo rivolto al passato» [122], lo potrebbe confermare anche il più sprovveduto dei grafologi.

Saba con *Scorciatoie* si propone di fornire una via, benché impervia, un sentiero per capre appunto, per salvarsi dal cancro che ammorba l'Europa, il nazi-fascismo, e per sopravvivere agli orrori delle persecuzioni e del conflitto mondiale, con tutti gli strascichi che questi eventi hanno lasciato nei superstiti. Intende, oltre al resto, contrastare il dott. Goebbels, che «dall'altro del suo altoparlante» «attossica il mondo con la sua propaganda», mentre lui dalle «colonne della NUOVA EUROPA» prova a disintossicare l'umanità con SCORCIATOIE, gettando le basi di una futura – e davvero nuova – Europa: «ad ognuno il proprio mestiere» [77].

In fondo, come dimostrano bene molte *Scorciatoie* d'argomento letterario, ciò che fanno i poeti e i letterati (i buoni, almeno, avrebbe aggiunto Manzoni), tanto del passato quanto del presente, è proprio fornire gli strumenti necessari a comprendere il tempo in cui si vive e, forse, a viverlo nel migliore dei modi possibili. Capire se e come si possa sopravvivere, in senso metaforico naturalmente, a Maidaneck è forse il principale obiettivo della raccolta *Scorciatoie*, per la quale Saba ottiene da molti rimproveri e biasimo, mentre egli avrebbe desiderato una sola lode, che potrebbe essere posta quasi come epigrafe all'intera esperienza letteraria e umana del poeta: «Pianse e *capi* per tutti» [88].

BIBLIOGRAFIA

FONTI

Alfieri V.

1978 *Parere sulle tragedie e altre prose critiche, testo definitivo e redazioni inedite*, M. Pagliai (ed.), Asti: Casa d'Alfieri.

Bufalino, G.

2006 *Cere perse. Le ragioni dello scrivere*, in ID., *Opere. 1981-1988*, M. Corti e F. Caputo (ed.), Milano: Bompiani.

Saba, U.

2001 *Tutte le prose*, A. Stara (ed.), Milano: Mondadori.

2011 *Scorciatoie e raccontini*, S. Perrella (ed.), Torino: Einaudi.

Solmi S.

1983 *Opere*, G. Pacchiano (ed.), vol. I.1, *Poesie, meditazioni e ricordi*, Milano: Adelphi.

SAGGI

Annoni C.

1993 "L'orologio di Flora e il dottor Sofocle: Svevo lettore dei classici", *Testo* 26, 2, 48-80.

2013 "L'«orrido arcano». Saggio critico sulla Mirra", *La rassegna della letteratura italiana* 1, 62-83.

Antonietti, A.

2014 *Narrare per sopravvivere*, in *Giustizia e letteratura II*, G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti (ed.), Milano: Vita e Pensiero, 600-608.

Baroni G.

2008a "«Si pesa dopo morto». Atti del Convegno Internazionale di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti", G. Baroni e C. Benussi (ed.), *Rivista di letteratura italiana* 1.

2008b "Saba *extravagante*, Atti del Convegno Internazionale", G. Baroni (ed.), *Rivista di Letteratura italiana* 2-3.

Bucciantini M.

2011 *Esperimento Auschwitz*, Torino: Einaudi.

Cappelletti C.

2008 *Geografia di «Scorciatoie»*, in Baroni 2008b, 251-254.

Carrai S.

2017 *Saba*, Roma: Salerno.

Danelon F.

2008 *Saba e Foscolo*, Baroni 2008b, 385-388.

Dillon Wanke M.

2008 *Il bambino di Saba*, in Baroni 2008b, 119-124.

Djurić Z.

2008 *Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio (alcuni aspetti critici e testuali)*, in Baroni 2008a, 45-54.

Frandini P.

2011 *Il poeta, il cane e la gallina. «Scorciatoie e raccontini» di Umberto Saba tra umorismo ebraico e shoah*, Firenze: Le lettere.

Galavotti J.

2019 *L'ultimo Umberto Saba. Poesie e prose*, J. Galavotti, A. Girardi, A. Soldani (ed.), Firenze: Società editrice fiorentina.

Giabakgi M.I.

2008 *Saba, Alfieri e «quella leggera incrinatura»*, in Baroni 2008b, 229-232.

Langella G. – Elli E.

1995 *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, G. Langella ed E. Elli (ed.), Novara: Interlinea.

Lavagetto M.

1989 *La gallina di Saba*, Torino: Einaudi.

Ruozzi G.

2008 *Favole, apologhi, epigrammi, scorciatoie, raccontini: la morale breve di Umberto Saba*, in Baroni 2008a, 121-128.

Salibra E.

2007 "I silenzi di «Scorciatoie e raccontini»", *Il Portolano* XII, 49-50.

Senaldi F.

2018 *Nel mondo di Saba: «le scorciatoie di un poeta saggio»*, F. Senaldi (ed.), Gorizia: Istituto Giuliano di Storia Cultura e Documentazione.

Solmi S.

1984 *Poesie, meditazioni e ricordi*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano.

Tuscano P.

2008 *Storia di un'amicizia: le lettere di Umberto Saba a Sandro Penna*, in Baroni 2008a, 147-154.



CRISTINA CAPPELLETTI

Università degli Studi di Bergamo

cristina.cappelletti@unibg.it

ORCID code: 0000-0003-0797-9947

GUGLIELMO GABBIADINI

Università di Bologna

Vetta e abisso.

Configurazioni letterarie di esperienze estreme in esempi di prosa lirica novecentesca (Hohl, Schwarzenbach, Hermlin)

ABSTRACT

Il fenomeno di coalescenza per cui il paesaggio esteriore e l'interiorità di un soggetto tendono a fondersi, costituisce come noto una fonte primaria per ogni esperienza di carattere lirico. Mentre questo legame è stato molto studiato nel caso della *poesia* lirica, minore attenzione è stata dedicata a espressioni letterarie di *prosa* lirica, in cui l'interazione tra la dimensione esteriore e il vissuto interiore si traduce in scene di grande forza icastica, in cui ricordo personale, memoria culturale ed esperienza storica si fondono in maniera peculiare. Questo contributo intende presentare tre significativi esempi novecenteschi di tale interazione, tratti da opere di Ludwig Hohl (*Bergfahrt*), Annemarie Schwarzenbach (*Flucht nach oben*) e Stephan Hermlin (*Abendlicht*). Lo spunto tematico che li accomuna è il rapporto con un paesaggio montano d'alta quota che si fa cifra sublime di una concezione agonale dell'esistenza, in cui l'immagine della vetta appare come l'altra faccia dell'abisso.

PAROLE-CHIAVE: prosa lirica novecentesca; cultura di lingua tedesca; montagna; apicalità abissale; Ludwig Hohl; Annemarie Schwarzenbach; Stephan Hermlin

ABSTRACT

The coalescence of outer landscapes and the inwardness of the subject is well known to constitute a primary source for any lyrical experience. While this correlation has been extensively studied in the case of lyric poetry, less attention has been paid to literary expressions of lyric prose. The interaction between external dimensions and inner experience conjures up scenes of great vividness, in which memories, cultural reminiscences and historical experience merge in a peculiar way. This article presents three significant twentieth-century examples of such interaction, derived from works by Ludwig Hohl (*Bergfahrt*), Annemarie Schwarzenbach (*Flucht nach oben*), and Stephan Hermlin (*Abendlicht*). The starting point that unites all of them is the relationship with a high-altitude mountain landscape that becomes the sublime figure of an agonal conception of existence, in which the image of the peak turns out to be the other face of the abyss.

KEYWORDS: 20th-century lyric prose; German-speaking culture; mountain; abyssal peaks; Ludwig Hohl; Annemarie Schwarzenbach; Stephan Hermlin

La letteratura, in quanto gesto culturale profondamente creativo, si situa in quella “zona intermedia” tra interiorità ed exteriorità in cui, secondo la celebre prospettiva inaugurata da Donald Winnicott, la “rappresentazione mentale del mondo interno” è “mantenuta viva” e corroborata da una realtà “esterna e separata” che la alimenta (Winnicott 1971 [2005: 155-156]). Con altrettanta lucidità, Walter Benjamin aveva sottolineato come “[n]essun concetto di un mondo esterno si lascia delimitare nettamente rispetto al concetto dell’uomo agente. Fra l’uomo che agisce e il mondo esterno tutto è, piuttosto, interazione reciproca, i loro cerchi d’azione sfumano l’uno nell’altro; per quanto le rappresentazioni possano essere diverse, i loro concetti non sono separabili” (Benjamin 1919 [1995: 32]).

L’esperienza *lyrica*, nella quale per definizione predominano elementi emotivi e istanze introspettive, si avvale di elementi reali e realistici per promuovere un’esplorazione di territori intermedi tra ciò che è esteriore e ciò che interiore. Si tratta di luoghi o paesaggi simbolici in cui è possibile trovare uno “spazio potenziale” in cui *inscrivere* il vissuto di un’esperienza soggettiva (Winnicott 1971 [2005: 160]). In *poesia*, nozioni come quella di “correlativo oggettivo” sembrano corrispondere pienamente a questa prospettiva e sono da tempo state analizzate in sede critica (almeno a partire da Curtius 1950; cfr. inoltre Griffiths 2018). Anche la *prosa*, tuttavia, quando adotta uno sguardo lirico può offrire molto per lo studio di tali fenomeni di fusione tra esperienze di vita e rielaborazione simbolica in spazi potenziali.

Il campionario tematico e diegetico di esempi possibili sarebbe naturalmente immenso. Come procedere? Da un punto di vista metodologico, giunge in soccorso la nozione di *Ansatzpunkt* elaborata da Erich Auerbach: isolando un “punto di appoggio” tematico o un “appiglio” stilistico che “fa scattare il riconoscimento e la formulazione di un problema generale”, è possibile “coinvolgere nell’interpretazione” di fenomeni parziali, circoscritti e concreti “un settore assai più esteso di quello di partenza” (Auerbach 1952 [2006: 63-65]). L’*Ansatzpunkt* individuato per l’esposizione di questo contributo è il fenomeno, derivato dall’esperienza alpina, di un’interazione reciproca tra l’immagine della vetta e l’immagine dell’abisso, per mezzo del quale costellazioni interiori trovano possibilità di articolazione e traduzione simbolica in un flusso narrativo.

Si sono scelti, in concreto, tre esempi di prosa novecentesca in lingua tedesca – *Bergfahrt* (1926/1975) di Ludwig Hohl, *Flucht nach oben* (1933) di Annemarie Schwarzenbach e *Abendlicht* (1979) di Stephan Hermlin – che in maniera significativa offrono un punto di osservazione privilegiato del fenomeno poc’anzi definito. Forme di alpinismo estremo, di esperienze d’alta quota mediate dalla fantasia

e dal ricordo, costituiscono un filo rosso che prende le forme di una salita a un mondo altro. L'esperienza della vetta è incrinata da crepacci e abissi fino a quel momento latenti, secondo un fenomeno di rovesciamento, che si potrebbe definire di 'apicalità abissale', un nesso paradossale insieme psichico ed estetico meritevole di riflessione. L'analisi letteraria, del resto, non a caso è stata autorevolmente paragonata a una scalata in montagna, non da ultimo per la logica della sua impostazione e i rischi a essa connessi (Isella 2009: 43). Pensando ancora a Auerbach, può essere d'ulteriore aiuto e incoraggiamento osservare che il termine *Ansatzpunkt* non indica solo un *locus* testuale da cui prendere le mosse per un'esposizione argomentativa, ma in ambito alpinistico significa anche – letteralmente – il punto della parete rocciosa in cui dirigere la piccozza per tentare una salita.

1. Ludwig Hohl, scrittore oggi forse poco noto, è ritenuto in maniera concorde da grandi nomi come Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch una delle voci più significative del panorama letterario svizzero di lingua tedesca (Dürrenmatt 1969 [2004: 7]; Frisch 1964 [2004: 8]). Ciò è dovuto anzitutto alla qualità stilistica della sua scrittura, ma anche al suo spessore filosofico e concettuale nonché all'incisività sentenziosa della sua prosa aforistica (Hohl 1944). Nato a Nestal nel 1904, Hohl è uno scrittore autodidatta e fortemente originale, che vive in funzione della letteratura. Divenne presto quasi figura leggendaria per certe sue eccentriche scelte, come la decisione di trascorrere gli ultimi anni della sua vita in uno scantinato a Ginevra, in un "volontario esilio sia geografico che esistenziale" (Fiorentino 2001: 53), dove l'autore appendeva i propri manoscritti, convinto che il "segreto della creazione" fosse l'isolamento (Hohl 2000: 146). Al 1926 risale la prima stesura di *Bergfahrt*, l'opera di una vita, tanto breve quanto intensa, costantemente rimaneggiata e ritoccata dall'autore fino alla pubblicazione nel 1975, uscita per Suhrkamp e dedicata ad Adolf Muschg. Per Hohl, "tutte le opere letterarie" non sono altro che "*lettere scritte a un amico*" (Hohl 1972 [1992: 86]). In italiano l'opera è stata tradotta nel 1988 con il titolo *La salita* per i tipi di Marcos y Marcos nella collana "biblioteca germanica". L'ambientazione, come rivela il titolo originale, è schiettamente montana e coglie una situazione dinamica di scalata, di traversata, di ascesa. Se, da un lato, la parola composta che dà titolo all'opera può richiamare sostantivi costruiti in modo analogo dal sapore religioso, come *Himmelsfahrt*, l'ascensione, essa gioca al tempo stesso con allusioni di segno opposto, riecheggiando sostantivi come *Höllenfahrt*, che introducono una tendenza semantica opposta rispetto all'idea di un moto ascensionale verso gli apici delle vette, rivolgendosi piuttosto ad abissi infernali. Si tratta di una catabasi in pae-

saggio montano, che costituisce l'altro polo della scalata, il risvolto disforico di un'impresa sportiva esordita nel segno dell'entusiasmo. Nel racconto, salita e discesa tendono a coincidere: l'esperienza dell'una si rivela esperienza dell'altra, in un costante moto di rovesciamento.

L'opera si apre con un autobus che porta i due protagonisti, Johann e Ull, da un paese di valle a un'altezza intermedia, da cui proseguiranno poi a piedi per un'escursione in alta quota. Nessuno dei due farà ritorno. Si tratta di una vicenda completamente ambientata in un contesto alpino che Hohl, esperto alpinista, conosceva direttamente per esperienze personali (Stoll 2004). Una serie di dettagli sparsi nel breve testo permette di localizzare con precisione la vicenda nel cuore della Svizzera alpina. Si menziona, in particolare, la "forcella della Jungfrau" (Hohl 1991: 86), vicino al cantone bernese. Il linguaggio specialistico del mondo alpinistico emerge fin nei titoli di alcuni dei venti brevi e folgoranti capitoli di cui consta l'opera, a partire da *Anstieg* (salita) e *Aufstieg* (avvio), toccando forme architettoniche tipiche come *Alphütte* (baita sull'alpeggio) e *Schutzhütte* (rifugio sotterraneo), fino alla meteorologia e alla morfologia specifica della montagna: *Schneesturm* (tempesta di neve), *Hang* (pendio), *Gletscher* (ghiacciaio), *Grat* (cresta), *Südwand* (parete sud), *Fels* (roccia), *Bergschrund* (crepaccio), *Bach* (torrente). Il tutto è colto in una prospettiva non solo agonistica (l'alpinismo), ma **lamente** agonale: emblematico è in questo senso il capitolo *Der Kampf mit dem Gletscher* (La lotta col ghiacciaio), che sottolinea il carattere di sfida e rischio che la montagna offre ai protagonisti.

All'esperienza della bellezza data dal paesaggio si intreccia il volto agghiacciante di una natura insieme bellissima e terribile, inesorabile e leopardianamente insensibile alle sorti dei protagonisti. Una dizione scarna e precisa definisce uno spazio, insieme reale e simbolico, in cui l'esistenza umana cerca strenuamente di iscriversi, facendo fronte a difficoltà e asperità esteriori ed interiori. I registri dello stile sublime, nell'accezione moderna del termine codificata soprattutto da Edmund Burke e Immanuel Kant, contribuiscono in maniera decisiva a rendere l'idea di un "angenehmes Grauen" (Zelle 1987), un piacere orrorifico esteticamente rilevante, che attraversa ogni pagina e fa della montagna di Hohl un luogo di attrazione e di rovina. Non vi sono alpeggi in fiore o amene vallate percorse da ruscelli dolcemente serpeggianti e disseminate di greggi al pascolo. Il *Fels*, la roccia, in questo senso assume connotazioni perturbanti e minacciose, divenendo *der furchtbare Fels*, la roccia terribile, che espone a situazioni estreme, mettendo a repentaglio la vita del soggetto esperiente. Mentre dal fondo valle le vette si mostrano come un gioiello di oleografico incanto, che fa pensare a certe raffigura-

zioni di Giovanni Segantini, una volta raggiunto l'apice lo stesso scenario assume tratti spaventevoli e quasi mostruosi, secondo una metamorfosi destabilizzante: "Ma quant'appariva diversa lassù! Non era proprio più il caso di parlare d'una fine cesellatura d'argento; ora le rocce apparivano un caotico intrico di pilastri puntuti, coste, torri, crepacci bui, gole scoscese; e tutto, eccetto le rocce completamente verticali, spolverato di neve fresca" (Hohl 1991: 38).

Descrizioni di precisione quasi anatomica si accompagnano a un sentimento crescente di pericolo (Pellin 2004, 2008: 52-55). Ull, prestante scalatore, scende "con la massima lentezza" fino a "metter mano sul grande appiglio a forma di lama, inizialmente solo col braccio, teso, dall'alto, e cominciò poi a fletterlo gradualmente facendo scivolare man mano più in giù il corpo; infine il braccio fu tutto piegato, con la mano cioè all'altezza dell'ascella, e attanagliata sotto all'appiglio" (Hohl 1991: 76). La svolta è improvvisa e drammatica: "Ed ecco che, quando il braccio era ormai quasi disteso, quell'appiglio – in cui nessuno avrebbe potuto davvero scorgere alcunché di insidioso – cedette e gli si sgretolò nella mano. E questa fu la fine, scivolò: come dovrebbe supporre chiunque, cui la descrizione della roccia avesse trasmesso un quadro abbastanza chiaro" (Hohl 1991: 77). In questo frangente, lo scenario sublime offre, insieme al pericolo, la possibilità della salvezza: "Tutti i passaggi di difficoltà estrema (del cosiddetto sesto grado) – ed è in un tratto simile che Ull s'era inavvertitamente cacciato – sono caratterizzati dal fatto che non esistono istruzioni precise per superarli, né indicazioni d'alcun altro genere (al massimo qualche vago suggerimento)" (Hohl 1991: 78). La scrittura mette qui in scena un momento decisivo, in cui il campo del possibile è illimitato e la salvezza è affidata all'efficacia, in termini strategici, della decisione autonoma del soggetto. "Doveva riuscire a risalire...; e a questo punto vale solo la pena di dire che ciò avvenne quasi impercettibilmente, a centimetri, ora qui, ora là" (Hohl 1991: 79). Emerge inoltre l'aspetto kantianamente etico dell'estetica del sublime. Come ha sottolineato un grande e raffinato conoscitore, "il rischio è nell'essenza dell'alpinismo e costituisce la ragione della sua supremazia morale, proprio per il fatto ch'esso è cercato in sé, come prova del proprio animo, non per cogliere una vittoria su altri uomini o per battere un record" (Mila 1992: 36).

Il tema della morte è il punto di fuga della narrazione di Hohl. Viene rasentato in diversi passi, come quello appena ricordato, prima di entrare in scena come protagonista trionfante nella conclusione dell'opera. Ull, l'alpinista esperto e vigoroso, è attratto dal ghiacciaio e decide di attraversarlo. La spedizione viene rinviata a causa di una tempesta di neve. I due amici si dividono: Johannes vuole rientrare, Ull decide di proseguire in solitaria. Raggiunge il ghiacciaio, ma durante

il ritorno, lungo la pericolosa “parete sud”, un incidente lo blocca, nel gelo della notte innevata. Si innesca una lotta contro il sonno e contro il gelo. Il raggiungimento della vetta glaciale dischiude a Ull la visione dell’abisso. “Ovunque ci sono abissi in agguato”, dice Ull (Hohl 1991: 57). Il notturno lunare, lungi da avere tratti romantici, è lo scenario indifferente in cui la fine si compie:

La luna era insignificante, sorta tardi e non visibile da lì, si riconosceva solo dalle ombre confuse che gettava di fronte. L’unica cosa che si muoveva erano le stelle. Nella profondità, un buio impenetrabile. E quel che scorgeva in alto, specialmente un pilastro sulla destra della parete stessa [...], nero e in apparenza tutto verticale, proteso verso il cielo stellato, era d’una altezza mostruosa, mai visto niente di simile. Non un suono, da quando le frane erano cessate; non un gorgoglio d’acqua; non s’udiva più nemmeno il solito fragore della notte in montagna. D’un tratto uno strepito assordante, come il crollo d’una torre... e poi di nuovo silenzio di morte. (Hohl 1991: 87-88; trad. con lievi modifiche)

Assoluto silenzio, prevalenza del nero e dell’oscurità in contrasto con la fioca luce delle stelle lontane, convergenza della profondità abissale e dell’altezza siderale nella nozione di una “altezza mostruosa” (*von so ungeheurer Höhe*; Hohl 1975 [2018: 86]) sono le tendenze strutturali di questo passaggio. La sublimità del tema si riflette nelle scelte stilistiche. La frase si riduce in maniera significativa, fino a servirsi di costrutti meramente nominali: *In der Tiefe ein undurchdringliches Dunkel* (Hohl 1975 [2018: 86]). Sublime è anche il modo in cui viene raffigurata l’avanzata della morte, che coincide con il fragoroso precipitare nella profondità dell’abisso. Sublime, infine, è l’arcaismo del verbo *werden*, qui al preterito *ward* anziché nella variante oggi standard *wurde*, che ha sapore biblico – *und ward nicht mehr gesehen* (Hohl 1975 [2018: 92]). Nonostante gli sforzi, Ull sente vana ogni possibile resistenza. Qualcosa di gigantesco, di inesorabile lo colpisce e lo trascina. Va a fondo. Privo di un *Ansatzpunkt*, un punto di appoggio, sulla parete, “si artigliò allora nella neve con le mani, che altro si poteva fare? Tuttavia, di conseguenza, il corpo s’inclinò in una posizione parallela al pendio innevato, e l’appoggio gli cedette del tutto sotto i piedi. Scivolò, senza che mani e braccia potessero impedirlo; [...] rovinò rumorosamente verso il crepaccio, più ampio e profondo di quanto si potesse supporre ... e non lo si vide più” (Hohl 1991: 93; trad. con lievi modifiche).

Nella notte precedente, immerso nel silenzio di una solitudine totale, tra veglia e sonno, una visione semi-onirica o allucinatoria procura un’apparente epifania sul senso della narrazione e della vita stessa dei protagonisti. Una voce interiore, collettiva, pone la domanda: “Ma voi, perché salite sui monti?” Le solite risposte – salute, sport, desiderio di distinzione – non bastavano. “La risposta era:

Per sfuggire alla prigione” (Hohl 1991: 89). La vetta della montagna si offre così come un’esperienza di libertà, espressione grandiosa di un’affermazione autonoma di volontà. Ma al tempo stesso la vetta che doveva rappresentare l’apice della libertà si rovescia nel suo opposto. L’episodio del ghiacciaio espone questo nesso paradossale per mezzo di un rinvio intermediale particolarmente sofisticato, che illumina la dimensione psicologica della circostanza per mezzo di un riferimento di carattere storico-artistico. La mostruosità colossale del ghiacciaio è suggerita da una metafora anzitutto architettonica, in cui altezze e profondità si alternano in maniera perturbante:

Qui, ai piedi di una torre gigantesca, c’è un cornicione compatto... ma due passi appena più in là eccolo finire in un crepaccio di forse dieci metri di profondità. Lì si vede chiaramente come una delle strutture poggi su un pilastro che piomba giù nell’imperscrutabile; e intanto un’altra pare aver la base fusa con un solido pendio innevato che tuttavia, visto da un lato diverso, si distingue solo per uno strato sottile di neve disposto sopra un arco di ghiaccio estremamente fragile; e sotto nient’altro che il vuoto, fino a grande profondità, dove si ripete presumibilmente qualcosa di simile. A volte si sentono anche scrosciare sul fondo dei torrenti. Infatti il ghiacciaio non è «tritato» solo in alto; anche di lato è suddiviso in ogni forma possibile di arcate, stanze, piani; simile alle mura maestre, a più piani, d’una fabbrica distrutta; e se per miracolo si riuscisse a guardare nelle oscurità di quella struttura interna, quello che si coglierebbe avrebbe l’aspetto di certe raffigurazioni del Piranesi. (Hohl 1991: 41-42)

La profondità abissale qui evocata assume le fattezze oppressive e angosciose dei mastodontici edifici penitenziari concepiti dalla mente di Giovanni Battista Piranesi. Nelle celeberrime incisioni delle *Carceri d’Invenzione* (1745-50 e 1761) si squaderna l’inferno architettonico di costruzioni labirintiche infinite e sovrachianti, in cui l’occhio si perde angustiato da visioni sinistre. È il lato oscuro del sublime settecentesco: la fantasia, incapace di fermarsi su un dettaglio o un aspetto dell’insieme, è costretta a provare l’angoscia dell’eterna ripetizione in un’infinità artificiale e caotica, ritrovandosi imprigionata definitivamente in un “mondo privo di centro e in eterna espansione” (Yourcenar 2016: 12).

Con il riferimento a Piranesi e al mondo ctonio e sinistro delle *Carceri*, Hohl cerca di rendere lo stato d’animo di Ull di fronte al ghiacciaio, ormai specchio della sua vita. La metafora intermediale fa apparire il ghiacciaio come una prigione colossale. “Tremendo”, *schrecklich*, è il commento di Johann, dopo che la visione orrorifica viene ulteriormente articolata. Si apre un panorama creaturale raccapricciante, degno di una bolgia infernale, che può ricordare certi anfratti della narrazione fantastica di E.T.A. Hoffmann o ancora certe raffigurazioni tra l’infernale e il carnascialesco come la *Visio Thugdali* di Hieronymus Bosch:

In superficie [...] le figure contorte e protese sono d'una varietà massima, qui storte, là erte come fiamme, alcune così chine che ci si chiede come possano ancora reggersi, altre massicce e possenti, alcune a una certa distanza l'una dall'altra, altre per lo più addossate, fitte... paurose e grottesche insieme; un intrico di figure o forme come di corna di cervi o denti di vampiro, di leoni o di orsi rampanti, caricature d'un fornaio o d'un garzone di mugnaio col sacco in spalla, d'un consigliere municipale con tanto di cappello nero, d'una donna a lutto, avvolta di panni da capo a piedi, di draghi e cocodrilli. (Hohl 1991: 42)

Se scalare è sottrarsi alla prigione della vita, il ghiacciaio diventa epitome della prigionia per eccellenza. Nella visione piranesiana, Ull acquisisce una nuova consapevolezza che equivale a un rovesciamento esistenziale. Tale *Umkehr* si realizza anche per Johann, il quale decide di non proseguire con l'amico ma di tornare a valle. Ad accoglierlo a valle, la morte per acqua, in un torrente. La ripida discesa e la profondità del crinale sono la causa dell'incidente fatale che si conclude con l'immagine delle "acque fonde":

Abbandonò dunque il sentiero e si avviò per i campi. Avrebbe varcato il torrente (o piccolissimo fiumiciattolo) anche senza una passerella, sia pure, magari a costo d'un paio di balzi. [...] Johann scivola improvvisamente; non c'è albero al quale aggrapparsi; si afferra a piante che gli rimangono in mano e scivolano giù con lui: così vola nel torrente e batte la testa contro una roccia. [...] Johann è già scaraventato oltre, in tutto quel fragore, testa in giù, testa in su, picchia contro una roccia, poi, mentre recalcitra, contro un'altra, gorgogliando e gemendo in acque ora più fonde (perché c'erano anche fosse d'uno o due metri di profondità); e finì così, rapidamente... (Hohl 1991: 96-97)

Una nemesi o contrappasso quasi cinico segna la parabola di vita dei due protagonisti. Mentre Johann, che aveva trascorso la sua vita "con malinconica lentezza" trova la morte nella "rapidità" della corrente torrentizia, la morte di Ull "si protrasse per circa ventiquattr'ore [...] in contrasto col suo temperamento, col suo usuale comportamento" (Hohl 1991: 98). Il meccanismo di rovesciamento improvviso che riguarda il rapporto tra vetta e abisso si ripropone nella biografia antitetica dei due protagonisti: "Nel momento della morte i due avevano quindi, per così dire, scambiato i loro ruoli" (Hohl 1991: 98).

2. Dopo decenni di *damnatio memoriae* perpetrata in prima istanza dalla madre, Annemarie Schwarzenbach, nata a Zurigo nel 1908 e morta a Sils (Engadina) nel 1942, fu riscoperta come fenomeno letterario degno di attenzione soltanto negli anni Ottanta. La famiglia d'origine era una delle più in vista dell'alta borghesia industriale elvetica tra Otto e Novecento, una famiglia conservatrice, tra le più

solerti nel tentativo, sempre sventato, di assicurare anche la Svizzera al controllo nazionalsocialista. Definita giustamente con l'epiteto di "rebelle", Annemarie manifestò prestissimo un radicale dissenso nei confronti delle posizioni dei genitori, coltivando amicizie non da ultimo con gli esuli tedeschi in Svizzera, in particolare con Erika e Klaus Mann, sorte attorno al noto e scomodo cabaret *Die Pfeffermühle*. Si tratta di un dissenso ideologico che si traduce nel proposito di condurre una vita nel segno della libertà, dell'anticonformismo, dell'affermazione della parità dei generi e di uno sperimentalismo omoerotico oscillante tra disinibiti entusiasmi e profonde crisi depressive (Mazzucco 2016). Il viaggio, l'avventura, l'esplorazione e la fuga la spingono a praticare un cosmopolitismo reale, vissuto attraversando i luoghi più disparati, dalla Persia, agli Stati Uniti, fino al Congo per poi far ritorno in Svizzera, ma lontano dall'ambiente zurighese, nei villaggi esclusivi e primigeni dell'Engadina.

Annemarie Schwarzenbach è autrice di pregevoli reportages fotografici, diari di viaggio, pezzi giornalistici e romanzi accomunati dal desiderio di dire il "vero". A lei che sin da bambina aveva conosciuto il lusso dei grandi alberghi e dell'alta società di primo Novecento (Martini – Francesconi 2021: 35-44), la montagna offre non tanto un luogo di villeggiatura e svago raffinato per sport invernali, ma soprattutto un luogo di fuga da un Sé che si sente oppresso, impedito nella sua libera estrinsecazione. Ne è testimonianza il romanzo *Flucht nach oben* (Fuga verso l'alto). Schwarzenbach lo scrive nel 1933. All'epoca è già relativamente nota a livello europeo per il suo primo romanzo, *Freunde um Bernhard*. Il manoscritto autografo di *Flucht nach oben* è stato ritrovato molti anni più tardi, nel 1997, tra le carte superstiti del *Nachlass* dell'autrice presso la Biblioteca Centrale di Zurigo, ragione per cui il romanzo è rimasto a lungo sconosciuto, se non a una ristrettissima cerchia di amici e ascoltatori che avevano potuto assistere a incontri di lettura privata di stralci dall'opera. Il foglio che riporta la pagina conclusiva reca il luogo e la data di fine stesura: Le Lavandou, 10 maggio 1933. Mentre a Berlino si accendevano i roghi dei libri sgraditi al regime nazionalsocialista, Schwarzenbach metteva il sigillo, su suolo francese, alla sua opera forse più significativa. La pubblicazione dell'opera è stata promossa dall'editore Lenos di Basilea, nell'ambito di un ampio progetto di edizione mirato a rilanciare la figura di Schwarzenbach dopo gli anni dell'oblio. In italiano il romanzo è stato da tradotto da Tina D'Agostini nel 2016 per i tipi del Saggiatore di Milano.

L'apertura ci conduce in un paesaggio innevato d'alta quota, i cui toponimi sono quasi invariabilmente frutto d'invenzione (come il nome del paese Alptal, dove si svolge parte della vicenda) o ancora di libera ricollocazione o combinazio-

ne di toponimi realmente esistenti (come nel caso dello Schwarzsee). Mentre la topografia dei luoghi a valle è fedele alla realtà empirica e può essere localizzata nelle vicinanze di Innsbruck, tutto ciò che avviene ad alta quota, negli alberghi Schwarzsee-Hof e Alpenrose al centro della narrazione, appartiene a un mondo di finzione, plausibile ma non fattualmente esistente. Con un tratteggio sintattico che procede spesso per brevità nominale e paratassi, si apre una descrizione minuziosa, in cui prevale il colore e il senso di ottundimento della neve, con un punto di fuga rappresentato dalle vette che si perdono in un'imperscrutabile altezza:

La mattina continuò a nevicare. Il cielo, plumbeo e opaco, era oppresso da una coltre di nubi quasi immobile. La neve ricopriva i pendii percorsi dagli sciatori accumulandosi nelle conche. In alto, depositata sui bordi frastagliati delle rocce, formava pericolose cornici che si protendevano, si inclinavano pesanti e si incurvavano dolcemente verso i precipizi. Le rive bianche e silenziose dello Schwarzsee erano sprofondate tra le cime innestate. Esposta durante la notte a un vento tagliente, la parete nord della Gamsfluh emergeva ora nera e liscia da quell'oceano candido. Il vento si era calmato, la neve cadeva senza rumore in grandi fiocchi pesanti cancellando rapidamente ogni traccia. La visibilità era scarsa, non si distinguevano pendenze né avvallamenti. Il paesaggio uniforme sembrava completamente piatto. Le cime si libravano ad altezze smisurate, circondate da nubi brumose simili a brandelli di fumo. Lisci e immacolati, i pendii scendevano ripidi verso la valle. In basso la neve schiacciava a terra gli arbusti, contro i tronchi dei pini scheletrici si formavano piccoli mucchi bianchi che ostruivano le tane delle lepri. Non c'era cibo, i fienili dei contadini erano lontani, le minuscole tracce degli animali si perdevano. (Schwarzenbach 2016: 7-8)

Ad alta quota, in un paesaggio apparentemente lontano dai moti vorticosi della Storia, si ritrova un microcosmo sociale verosimile che, in piccola scala, ripropone l'assetto della società dell'epoca (primissimi anni Trenta). Accanto agli ospiti agiati degli alberghi provenienti non solo dal *Kulturraum* tedesco ma anche da varie altre parti d'Europa, vengono presentati i lavoratori e gli addetti agli impianti sciistici o genericamente sportivi. All'atmosfera di opulenza cosmopolita (che si riflette, ad esempio, nella varietà dei nomi), si affianca il mondo operoso delle maestranze. Le vicende tra i personaggi, mosse secondo schemi piuttosto scontati di erotismo e seduzione, sono legate al luogo, vero cronotopo, che è l'albergo. La centralità dell'albergo fa di questo romanzo senza dubbio un interessante caso di "Hotel-Roman", un genere molto diffuso e gradito nei primi decenni del Novecento europeo – dal *Savoy Hotel* di Joseph Roth, a *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler, fino all'archetipo di "Hotel-Roman" per eccellenza, *Grand Hotel* di Vicki Baum. Ma è bene sottolineare che alla vena alberghiera, il romanzo aggiunge una forte componente lirica, che emerge in lunghi passi in cui predomina la descrizione di paesaggi a mezza via tra realtà esterna ed interiorità.

In che senso il luogo d'alta quota descritto rappresenti il punto di fuga di quella *Flucht nach oben* annunciata nel titolo, non è possibile dirlo in maniera definitiva. Al desiderio di ascesa sociale di alcuni, si affianca il desiderio di evasione di altri o ancora la fuga per la sopravvivenza dalla persecuzione della polizia, come nel caso del personaggio del giovane Matthisel alla fine dell'opera. Certamente tutto il romanzo mette in scena, da diverse angolazioni, l'idea che la salita porti a una condizione migliore, sia in senso letterale sia in senso metaforico. Ma l'agognato idillio paradisiaco che ci si attende ad alta quota viene ogni volta reso impossibile dalla necessità di ridiscendere a valle, nel mondo della Storia (cfr. Destro 2001: 47-56), in particolare nei mesi turbolenti dell'austrofascismo di Engelbert Dollfuss, non nominato nel testo ma desumibile da una serie di dettagli sugli avvenimenti descritti (affermazione del fascismo in Italia, Ruhr occupata da truppe straniere, svalutazione e inflazione; Schwarzenbach 2016: 11) e tenendo presente che l'opera è stata conclusa nel 1933 e ha un'ambientazione quasi contemporanea. Allusioni dantesche si insinuano in questa dinamica tra speranza di Paradiso e inesorabilità dell'Inferno:

Era stata una salita difficile e le tracce lasciate due giorni prima da Friedrich, l'insegnante di sci, non si vedevano più. La discesa si prospettava infernale: percorrere la cresta sottile sarebbe stata un'impresa, il lato orientale ghiacciato, quello occidentale pieno di rocce e poco innevato! E continuava a nevicare, senza alcuna possibilità che il tempo migliorasse e il cielo plumbeo, totalmente coperto, si schiarisse. (Schwarzenbach 2016: 10)

Nell'asperità del paesaggio montano Schwarzenbach trova un luogo simbolico tra il vero e l'immaginato, in cui può raccontare la crisi profonda della sua epoca. E lo fa raccontando l'inferno che si apre nell'interiorità di singoli individui come Matthisel, che di fronte allo scenario montano, ciascuno a proprio modo, prendono consapevolezza della loro condizione precaria, destabilizzata e sradicata, addirittura sacrificale. "Più in basso la nebbia si era dissipata. I pendii emergevano come dopo un incendio senza fiamme [...] non si restava più accecati da un paesaggio privo di contorni, uniforme. [...] Le cime sembravano ancora fluttuare [...]. Guardando in alto si vedevano addensamenti gialli spinti con grande velocità gli uni contro gli altri, e dietro di essi ammassi grigi, pesanti, tondi, immobili, pareti di nubi impenetrabili" (Schwarzenbach 2016: 197). Il paesaggio alpino è il protagonista effettivo dell'opera, articolato in uno sguardo che costantemente è attratto verso le cime, simbolo di una libertà agognata, anche quando precipita a valle in una luce radiosa, ma per nulla rassicurante, che rende evidente come il vertice della libertà sia venuto a coincidere con il sacrificio di sé: "Sotto c'era Alptal. [...]"

Fuori la luce esplose come un temporale. Le nubi si aprirono rivelando un cielo limpido e sereno. La nebbia si dissolse. Sotto una pioggia di raggi ardenti che si rifrangevano sulla coltre nevosa il corpo di Matthisel venne riportato a valle”. (Schwarzenbach 2016: 199-200)

3. Dalla risorgenza di fatti vissuti in prima persona sgorga la materia fluida di cui si sostanzia *Abendlicht* di Stephan Hermlin – opera di lunga gestazione, uscita per la prima volta come “Quartheft” dell’editore Klaus Wagenbach nel 1979 e poi pubblicata anche a Est, per Philipp Reclam jun. a Lipsia nel 1982 e in questa veste presto riconosciuta dalla critica come un “evento” sulla scena letteraria del secondo Novecento.

Hermlin, il “*Grandseigneur* socialista” (Kunert 1976 [1985: 95-97]) con alle spalle una famiglia ebraica agiata e colta, amava definire questa sua opera un “esile volumetto” (lo riporta Hermann Kant; cfr. Kant 1979 [1985: 115]). Al di là di ogni elegante forma di sprezzatura, si tratta in realtà di un’opera complessa e raffinata, per molti versi sfuggente. Solo in via provvisoria può essere ricondotta alla dimensione della prosa meramente (auto)biografica. Del resto, anche la titolazione rinuncia in maniera programmatica a ogni forma di precisazione in merito: non vi è un sottotitolo a chiarire l’appartenenza dell’opera a un genere definito. Campeggia invece, solitario e in tutto il suo fascino, il mistero di una luce serale, crepuscolare, in virtù della quale le tecniche dello sfumato divengono condizione stilistica caratterizzante.

Il gesto della scrittura, coltivato in parallelo a un incrollabile impegno civile (Cambi 2009: 28) e animato dal “desiderio di essere utile” (Hermlin 1983: 109), accende nell’autore una moltitudine di ricordi d’infanzia e di gioventù, focalizzando lo sguardo di un ragazzo tardo-borghese e comunista sugli anni della sua formazione e di un’incipiente catastrofe che travolgerà un’intera cultura. Il buio che aveva stretto ogni cosa si squarcia e per un attimo – l’attimo infinito affidato alla scrittura – la vita gli si offre di nuovo in tutte le gioie radiose e le angosce profonde del passato. Il suo passato? Certamente il passato di chi nel libro dice “io”, con tutta la precisione deittica di questo pronome, ma anche con l’apertura per via di immedesimazione che esso permette. La “luce della sera” è il lume crepuscolare accanto al quale Hermlin legge il proprio libro di ansie, inganni e illusioni, ma anche di speranza, convinzione e creativa lucidità. Non è una luce vivida, né vorrebbe esserlo: è piuttosto una luce ipnotica, avvolgente e ambigua, come quella che crepita tremula nel paesaggio alle porte di Dresda, ritratto nel quadro di Ca-

spar David Friedrich *La grande riserva* (circa 1832; cfr. Ohara 1984), scelto per la sovracoperta dell'edizione lipsiense.

Hermlin, classe 1915, è all'epoca di questa pubblicazione figura autorevole e al tempo stesso controversa nella Repubblica democratica tedesca. Distaccandosi in maniera decisa e con sorpresa del pubblico dalla produzione letteraria precedente – consistente soprattutto in esperimenti di poesia condotti tra espressionismo ed éluardismo, prose brevi a servizio della causa ideologica, interventi critici tanto succinti quanto acuti (Ertl 1977; Schlenstedt 1985) – l'autore volge ora lo sguardo all'epoca dell'infanzia e della giovinezza non tanto per ritrovare ed offrire singoli fatti empirici al vaglio di una critica che, come è stato notato (Bravi 2003: 35), nei suoi confronti non ha lesinato toni persino inquisitori (Corino 1996), quanto forse per tradurre un'esperienza biografica privata, tutta interiore, in un capolavoro di lirismo che vuole esprimersi in forma prosastica.

Allo sguardo del lettore si apre, infatti, una sequenza di passaggi e paesaggi che, alla stregua di movimenti di una composizione musicale, non intrattengono legami espliciti l'uno con l'altro, ma fondano piuttosto la loro coesione interna su un sistema di richiami profondi e schivi, che si svelano gradualmente a una lettura attenta e ricorsiva. È una scrittura sofisticata, insolitamente felice, giocata sulla modulazione di riprese e consonanze tematiche interne, in cui risuonano le armoniche di un'intera tradizione culturale. In quest'opera la scrittura sembra scaturire da una condizione di armonia ed energia, a lungo cercata da Hermlin. Sono tempi fortemente politicizzati, quelli in cui l'autore la scrive, caratterizzati da un pronunciato ricorso a parole gravate da forti ipoteche ideologiche. I passi limpidi che punteggiano *Abendlicht* acquistano, per contrasto, il significato di un monito, quasi fossero un richiamo alla lingua essenziale di una prosa a forte vocazione lirica. Tra la descrizione del paesaggio, non scevra da accenti romantici, e la riflessione metapoetica si crea un nesso di correlazione. Basti qui un esempio. In un movimento dell'opera dedicato a György Szomlyó, Hermlin tratteggia una veduta nei pressi di Ferch sul lago di Schwielow, immergendola nella tipica luce crepuscolare di ascendenza friedrichiana:

Verso sera scesi per la collina su cui si trovava la casa traversando un piccolo tratto di bosco e passando davanti alla casa del giardiniere da cui proveniva il tubare dei colombi. Al di là della strada si trovava l'imbarcadero su cui mi sedevo per scrivere poesie. Alla mia destra vedevo il ponte di Ferch, davanti a me si stendeva lo Havel che impallidiva nella sera e poi si faceva più cupo. In alcuni punti il sole basso accendeva le acque; nell'improvviso sfavillio di luce nuotavano piccoli smerghi veloci. I richiami vicini e lontani degli uccelli avevano un suono esitante, stanco.

Da quando avevo undici, dodici anni avevo sempre scritto poesie. (Hermlin 1983: 106)

Nella poetica di Hermlin, il paesaggio non è semplicemente la quinta di un vissuto interiore, ma l'oggetto esteriore attraverso cui il vissuto interiore può articolarsi. Esso è quel "nucleo" – per evocare un'immagine di Novalis cara a Stendhal e a Thomas Mann – "a cui possa aderire" una "più pura cristallizzazione" e "plasmarsi in forme più belle" (Mann 1922 [2017: 21]). In particolare, il moto dolce e intermittente delle acque all'imbarcadere di Ferch diviene per Hermlin metafora del moto ondivago del ricordo stesso e dell'attività poetica che ne scaturisce:

Intanto i versi che scrivevo scomparivano a poco a poco dalla mia vita. Si perdevano come un dolore lieve a cui si era già abituati e senza il quale ci si sveglia una mattina un po' meravigliati, non senza un senso di vuoto. [...] A volte, senza un motivo, aveva inizio quell'alzarsi e rifluire come di una marea che conoscevo da quella sera sull'imbarcadere vicino a Ferch e che osservavo sprofondato in me stesso. Non mi muovevo e sentivo soltanto come andava e veniva. (Hermlin 1983: 111)

Alla dimensione crepuscolare degli effetti ottici e cromatici corrisponde la dimensione onirica e vagamente destabilizzante della sensazione evocata: "[C]i si sveglia una mattina un po' meravigliati", sentendo che il compito della poesia è quello di "ridare un nome a ciò che è apparentemente consueto": nel suo "evocare le cose dimenticate" la poesia assume una specifica "funzione di ringiovanimento" con cui il poeta, segnato da "guerre e mandati di cattura", si era "impedito di cadere nell'apatia e di limitar[s]i a esistere" (Hermlin 1983: 110).

Il legame tra gli opposti stati d'animo di un'accesa creatività poetica, da un lato, e di un'apatia esistenziale, dall'altro, è sotteso all'intera opera. Di questo legame profondo testimonia una sequenza testuale particolarmente adatta a mostrare la complessità della scrittura hermliniana e la sua capacità di articolare quel nesso paradossale di un'"apicalità abissale" che funge da *fil rouge* del presente contributo. A poche pagine dall'apertura dell'opera si sviluppa un ricordo d'infanzia ambientato nel maestoso paesaggio alpino dell'Alta Engadina, nel cantone dei Grigioni. I luoghi in cui il bambino trascorreva in un collegio svizzero gli anni dell'educazione elementare ci appaiono in quelle pagine oltremodo nitidi, tratteggiati come sono da una prosa laconica in grado di evocare un intero mondo perduto. Alla luce crepuscolare del verso-sera si sostituisce in quelle pagine, come per una fugace e indimenticabile parentesi, la solarità scoppiante di un luminoso mattino di montagna, in cui gli scolari sono accompagnati dai maestri in una gita sulle rive del fiume Inn nei pressi del villaggio di S-chanf, nell'attuale distretto del Maloja.

Chi vuole camminare nella gioia, cantavamo, vada incontro al sole. Il sole rasentava il crinale orientale quando attraversammo il ponte sull'Inn. Sul ponte, proprio al centro

della valle larga e infinitamente lunga, mi fermai, sordo per un minuto al richiamo degli insegnanti. Nel profondo delle veloci acque grigio-verdi credevo di scorgere i branchi di trote che vi dimoravano e vedevo poi lontano, a sud, la montagna che chiudeva la valle, che io chiamavo la mia montagna e non ho mai dimenticato, La Margna. (Hermlin 1983: 12)

È un'immagine di attraversamento, di passaggio: entro lo scenario di precise montagne, lungo le rive di un fiume che nel suo fluire attraversa tutti e tre i maggiori Paesi di lingua tedesca, l'"io" vive un'esperienza di stasi, di fermo immagine quasi, che lo isola per un minuto dal flusso degli eventi circostanti: al centro del ponte "mi fermai". L'episodio ha un valore fortemente simbolico, paragonabile a una presa di coscienza. Che non si tratti, infatti, di un semplice arresto della camminata, ma di un momento di raccoglimento profondo è reso in maniera sottile dal verbo originale qui impiegato, *innehalten* (Hermlin 1979 [2015: 8]). Si tratta, a ben vedere, di un momento di agnizione profonda e per certi versi di una vera e propria "frattura nella continuità della vita" (Winnicott 1971 [2005: 156]). È un fermarsi dell'animo, quello provato dal bambino, un momento-svolta in cui la situazione esteriore e la percezione interiore si toccano e si fondono in un unico flusso emotivo, legato a un senso di privazione.

Come ricorda lo stesso Hermlin, "gli anni trascorsi in montagna non furono facili per me, mi abituai soltanto con lentezza ai bambini estranei dopo esser stato così a lungo da solo. Mi mancavano i miei maestri privati, la mia istituttrice, le cameriere, tutte le persone che mi avevano circondato giorno per giorno prima che entrassi in collegio" (Hermlin 1983: 20). Ecco allora che, per reazione forse a questo senso di privazione, il paesaggio svizzero assume immediatamente toni personali, la vetta diventa "mia", La Margna non è più soltanto un toponimo geografico, ma il punto di riferimento di un paesaggio anzitutto interiore. È a questo punto che avviene per il soggetto narrante l'esperienza della "profondità", mediata anzitutto dalla visione di un mondo acquatico sottostante: "Nel profondo delle veloci acque grigio-verdi credevo di scorgere..."; *in der Tiefe des schnellen graugrünen Wassers...* (Hermlin 1979 [2015: 8]). L'osservazione della vetta conduce poi lo sguardo al cielo. Ad accompagnare tale transizione nel campo visivo vi è un riferimento intermediale (tipograficamente evidenziato dal corsivo) al verso conclusivo del Lied di Franz Schubert *Des Baches Wiegenlied*, la ninnananna del ruscello, con cui si chiude il ciclo *Die schöne Müllerin*, musicato nel 1823:

E il cielo lassù, com'è lontano, com'era silenzioso allora, nessuna traccia di condensa lo solcava ancora, esso levava in alto lo sguardo lasciando dietro di sé la montagna

lontana, lo lanciava di profondità in profondità, perché la profondità non era soltanto sotto, nelle acque, mi circondava da ogni parte, l'altro suo nome era silenzio e in nessun luogo era più profondo che là in alto, nell'azzurro, in cui mi libravo fluttuando e mi inabissavo. (Hermlin 1983: 12-13)

L'esperienza della profondità rivela in questo passaggio la sua natura anfibolica, rivolta verso l'abisso e verso l'apice del cielo allo stesso tempo. Questa duplicità essenziale nella semantica della *Tiefe* è sottolineata a più riprese dalla scrittura hermliniana. A seconda del punto di vista, *tief* indica una vetta sopra di sé e, contemporaneamente, un abisso sotto di sé (in maniera analoga, per esempio, all'aggettivo latino *altus*). Si tratta di un caso di "semantema bipolare" (Hemmerdinger 1976; cfr. Benveniste 1966: 81). La scrittura letteraria presenta una raffinata variazione sul tema, condotta morfologicamente su aggettivi e sostantivi. L'esperienza della profondità non ha soltanto un carattere impressionistico, legato al momento e alla circostanza ambientale, ma sembra alludere a una duplicità fondamentale nell'esistenza del protagonista: la prossimità di altezza smisurata e abisso irrimediabile, di entusiasmo e prostrazione, di slancio vitale e ripiegamento di morte. Nella cornice dell'idillio montano, dove la natura si mostra apparentemente canora, solare e accogliente, si apre l'esperienza di un silenzio inquietante, di una sordità improvvisa che incrina l'idillio e l'immagine consolatoria dello scenario montano. Lo stesso Lied di Schubert evoca, peraltro, un immaginario idilliaco fatto di fresche acque di ruscello, fiori delicati e canti melodiosi (Stöckle 2018: 152-155), rivelandosi tuttavia ben presto uno scenario di morte, in cui il sonno in cui sprofonda il protagonista non è altro che l'immagine della sua morte tra le braccia del ruscello stesso, in un dolce e inesorabile moto di sprofondamento.

L'esperienza di un'apicalità abissale si traduce in questa pagina nel duplice movimento di ascesa e di sprofondamento evocato da Hermlin. La massima profondità è raggiunta nel momento in cui la vista si rivolge al punto più alto possibile. Ma questa vista di altezze vertiginose non è altro che un'immagine di quell'immersione nella profondità dell'animo, nell'interiorità involuta del soggetto, che è al tempo stesso sublime e morbosa. La precisione con cui Hermlin osserva e rappresenta questo fenomeno sembra voler alludere a una condizione psicologica ed esistenziale di spaesamento nel cuore della certezza, di fragilità in un contesto di esteriore solidità, di solitudine e isolamento nel seno della socialità dei coetanei. Un sentimento di precarietà radicale e di smarrimento si articola gradualmente attorno a quella esperienza duplice della profondità: "Il mio sguardo cercava, come sempre, le nubi che se ne andavano vagabonde come me, l'una all'altra somiglianti come millenni fa, come dopo millenni, eppure così dolorosamente inconsistenti,

e mi facevano capire che nessun momento futuro sarebbe più stato come quello” (Hermlin 1983: 13). Prevale il senso di un presagio sinistro, di uno straniamento profondo, che rende quei luoghi d’infanzia al tempo stesso famigliari ed estranei, secondo un’oscillazione percettiva che destabilizza l’equilibrio del soggetto:

Il giorno si tendeva più in alto in una sorta di arco, persone se ne vedevano di rado, però si sentiva dappertutto la loro tranquilla, benevola presenza nelle solide case centenarie, nelle strade pulite su cui a volte un carro se ne andava cigolando; lontano un pastore si appoggiava al suo bastone accanto ai larici. [...] Questi uomini mi incutevano soggezione; regnavano sui campi, i pascoli, gli alpeggi e gli animali; sapevano sempre che cosa c’era da fare nel succedersi delle stagioni, un giorno dopo l’altro, e i loro percorsi attraverso la valle, il soffermarsi in questo o quel luogo formavano le linee e i punti di un sistema, di un progetto. Sapevano qualcosa che mi era sconosciuto e che volevo sapere. (Hermlin 1983: 13-15)

Il senso di esclusione da una costellazione di senso che agli altri appare invece ovvia e garantita, è il modo in cui si manifesta il disagio profondo, quel senso di abisso che si apre improvviso osservando la vetta. La solidità delle tradizioni, evocate in queste righe, non sembra più sufficiente a trasmettere un senso di fiducia nei confronti dell’ambiente, ma acuisce anzi la distanza di chi lo osserva, il suo sentirsi al tempo stesso empiricamente partecipe ed emotivamente distante.

Il blu profondo delle acque e l’azzurro del cielo – in tedesco, come noto, congiunti nel termine unico *Blau* – costituiscono la tinta cangiante, ambigua e indecidibile in cui si stempera il sentimento elegiaco che pervade le pagine conclusive dell’episodio alpino. Il senso di smarrimento e di una solitudine sognante si polarizzano infatti nell’osservazione attonita di un azzurro che si fa “inquietante” (Hermlin 1983: 13), come un vortice di un “profondo azzurro ammaliante” (Hermlin 1983: 128). All’interno di una luce crepuscolare che ha riconquistato tutte le sue prerogative denotative e connotative all’interno dell’opera, la sera scende come un segno definitivo di sventura:

Ma di nuovo il mio sguardo venne attratto verso l’alto, una massa d’aria azzurra si sovrapponeva imperscrutabile all’altra, un chiarore rossastro penetrava al di qua delle catene dei monti occidentali, le prime stelle apparivano pallide tra i contorni netti delle piccole nubi e, volgendo indietro gli occhi oltre le spalle, vedevo con orrore l’aquila della sera ruotare alta lassù sopra il triangolo cupo del Piz d’Esan. (Hermlin 1983: 15)

Il blu assume ora la freddezza di un sostantivo astratto, *Bläue* (Hermlin 1979 [2015: 10]), che si erge all’orizzonte come una teoria infinita di torri o colonne imperscrutabili. L’idillio iniziale cede qui alle evocazioni tipiche di una sensibilità che fa leva sui registri dello stile sublime. Uno stile che opprime nella sua rappre-

sentazione di orizzonti incommensurabili, nel suo dispiegamento di esperienze estetiche che travalicano le capacità appercettive del soggetto. L'orrore e il terrore, *Grauen* (Hermlin 1979 [2015: 10]), con cui il bambino osserva il volo dell'aquila reca in se già tutto lo sgomento del terrore con cui pochi anni più tardi l'aquila degli eserciti avrebbe travolto l'esistenza di milioni di individui e di un'intera civiltà. Entro questo scenario il soggetto regredisce quasi immobile in uno stato di stasi emotiva permanente.

Nel bianco inesorabile dell'inverno si anestetizza il vissuto di anni che "non furono facili" (Hermlin 1983: 20). L'identificazione nel paesaggio montano invernale non può più avere alcunché d'idilliaco o consolatorio. Alla *Bläue* del cielo si accosta una *Weißer* (Hermlin 1979 [2015: 16]) che ottunde i sensi, seda l'angoscia, concedendo la pericolosa dolcezza della regressione. "L'inverno, con nostro grande piacere, durava a lungo, cominciava in ottobre e terminava in aprile. [...] Ero diventato parte di un mondo invernale di un biancore uniforme in cui si acquietava tutto ciò che in altri momenti era in contrasto e sopra il quale il cielo risplendeva di un azzurro più profondo [...]" (Hermlin 1983: 22-23). Entro le coordinate psicologiche di questa identificazione nella sordità ovattata del paesaggio conquistato dall'inverno, "giù per la valle" risuonano voci "vicine e lontane" che ad alta quota non scalfiscono l'udito raggelato del protagonista, ormai avvolto nella solitudine. Non stupirà pertanto che nelle pagine di Hermlin l'arrivo della primavera non venga vissuto come un momento di gioia, ma piuttosto come un atto di crudeltà, la stessa crudeltà che più o meno negli stessi anni faceva dire a T. S. Eliot che "aprile è il mese più crudele" (Eliot 1922 [2002: 53]). Mentre Eliot articola la sua immagine ricordando come aprile "genera / lillà dalla morta terra, mescola / ricordo e desiderio, stimola / le sopite radici con la pioggia primaverile", Hermlin trova il suo correlativo oggettivo nell'immagine di un "crocus azzurro e giallo" che buca le nevi ormai in deliquio, "dove iniziava la nuda roccia" (Hermlin 1983: 23). La vetta estetica di una visione così intensa, data dalla tonalità vivace del fiore che torna alla vita, ridesta gli abissi di un male oscuro, messo temporaneamente a tacere nel gelo dell'apatia invernale. Il rigoglio primaverile è senza idillio: "Per quanto bello fosse, tuttavia mi colpiva ogni volta come un dolore acuto" (Hermlin 1983: 23).

L'esperienza, lo si è visto, è variata nelle immagini, ma costante nel suo nucleo psicologico fondamentale. Non riguarda un tratto contingente, ma sembra segnare nel profondo la personalità del protagonista. Un sogno da adulto, ricordato in conclusione del libro, ripropone una dinamica analoga, giocata sulla polarità di una verticalità montana che, questa volta, si rovescia in un abisso marino: "La giornata era serena, vedevo i gitanti accanto ai cannocchiali attraverso i quali si

poteva osservare la catena delle Alpi fino al Bernina e persino al Monte Bianco [...]. La cresta la raggiunsi in fretta, la lasciai dietro di me, [...] terribile e benefica una grande solitudine si schiudeva davanti a me” (Hermlin 1983: 127). L’endiadi di una solitudine “terribile e benefica” provata sulle alte pareti montuose richiama infatti il suo opposto, il mare, che è qui sogno nel sogno: “un’insenatura marina si aprì lontano davanti a me”; “sopra l’acqua spumeggiante le vele si gonfiavano”, ma la visione viene sconvolta ancora una volta da una scheggia di orrore, in cui si ritrovano unite, un’ultima volta, le immagini del crepuscolo, della profondità e del naufragio: “scintillava in superficie il piede di uno che affondava e all’orizzonte tramontò un sole senza raggi” (Hermlin 1983: 128-129).

*

A conclusione, seppur provvisoria, di questo trittico novecentesco, si può notare come l’elaborazione simbolica dell’esperienza d’alta quota metta in luce i molteplici significati e le accezioni cangianti che le immagini della vetta e dell’abisso assumono nello “spazio intermedio” della narrazione. Nel medium specifico della prosa lirica, la congiunzione “e” che lega vetta e abisso si trasforma da un nesso di semplice accostamento in un nesso di correlazione, in cui i due termini della coppia si implicano reciprocamente. Per i protagonisti delle tre opere presentate, vetta e abisso non sono esperienze disposte una accanto all’altra in successione spaziale e cronologica, ma tendono a rovesciarsi improvvisamente l’una nell’altra, producendo una sensazione di straniamento e destabilizzazione. L’analisi ravvicinata di questo motivo tematico circoscritto permette d’illuminare una dinamica insieme psichica ed esistenziale più ampia, in cui la dimensione personale del ricordo dialoga con i grandi scenari della Storia all’interno di una concezione agonale dell’esistenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

FONTI

Eliot, T. S.

1922 *The Waste Land*. In: Eliot, T.S., *Collected Poems 1909–1962*. [Ed. 2002]. London: Faber and Faber, 51-76. [Trad. it. a cura di M. Praz. Torino: Einaudi, 2005]

Hermlin, S.

1979 *Abendlicht*. [Ed. 2015]. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag.

1982 *Abendlicht*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.

1983 *Crepuscolo*. Traduzione di Maria Luisa Roli. Milano: Feltrinelli.

Hohl, L.

- 1944 *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*. Zürich: Artemis.
 1972 *Das Engagement des Schriftstellers (Antwort auf eine Umfrage)*. In: Hohl, L. *Mut und Wahl. Aufsätze zur Literatur*. Im Auftrag der Ludwig Hohl-Stiftung herausgegeben von J. Beringer. [Ed. 1992]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 86-87.
 1975 *Bergfahrt*. 3. Auflage. [Ed. 2018]. Berlin: Suhrkamp.
 1991 *La salita*. Traduzione di Umberto Gandini. Terza edizione. Milano: Marcos y Marcos.
 2000 *Note o della riconciliazione non prematura*. Traduzione di Paola Galimberti. Milano: Marcos y Marcos.

Schwarzenbach, A.

- 1999 *Flucht nach oben. Roman*. Mit einem Essay von R. Perret. Basel: Lenos.
 2016 *Fuga verso l'alto*. Traduzione e postfazione di Tina D'Agostini. Milano: Il Saggiatore.

SAGGI

Auerbach, E.

- 1952 *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*. Traduzione di Regina Engelmann. [Ed. 2006]. Castel Maggiore: Book Editore.

Benjamin, W.

- 1919 *Destino e carattere*. In: Benjamin, W., *Angelus novus. Saggi e frammenti*. A cura di R. Solmi. Con un saggio di F. Desideri. [Ed. 1995]. Torino: Einaudi, 31-38.

Benveniste, E.

- 1966 "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne". In: Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris: Gallimard, 75-87.

Bravi, F.

- 2003 *L'identità di uno scrittore: Stephan Hermlin nella corrente di Geist e Tat*. Premessa di M. Dallapiazza. Trieste: Edizioni Parnaso.

Cambi, F.

- 2009 *1945-1968: il contributo della letteratura al progetto socialista*. In: *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*. A cura di M. Sisto. Milano: Libri Scheiwiller, 25-214.

Corino, K.

- 1996 *Außen Marmor, innen Gips. Die Legenden des Stephan Hermlin*. Köln: Econ.

Curtius, E. R.

- 1950 *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern: Francke. [Trad. di Lea Ritter-Santini, *Letteratura della letteratura. Saggi critici*. Bologna: il Mulino, 1984]

Destro, A. (a cura di)

- 2001 *I paesi di lingua tedesca. Storia, cultura, società*. Bologna: il Mulino.

Dürrenmatt, F.

- 1969 *Über Ludwig Hohl*. In: *Ludwig Hohl. «Alles ist Werk»*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. [Ed. 2004]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7.

- Ertl, W.
1977 *Stephan Hermlin und die Tradition*. Bern [et al.]: Peter Lang.
- Fiorentino, F.
2001 *La letteratura della Svizzera tedesca*. Roma: Carocci editore.
- Frisch, M.
1964 *Ludwig Hohl*. In: *Ludwig Hohl. «Alles ist Werk»*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. [Ed. 2004]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 8.
- Griffiths, D.
2018 "T.S. Eliot and Others: the (more or less) definitive history and origin of the term 'objective correlative'". In: *English Studies* 99/5-6, 642-660.
- Hemmerdinger, B.
1976 "Semantèmes bipolaires (addād)". In: *Belphagor* 31, 686-687.
- Isella, D.
2009 *Un anno degno di essere vissuto*. Milano: Adelphi.
- Kant, H.
1979 *Eine triftige Auskunft. Über Stephan Hermlins „Abendlicht“*. In: *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*. Herausgegeben von U. Witt. [Ed. 1985]. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 111-115.
- Kunert, G.
1976 *Ein sozialistischer Grandseigneur. (Für Stephan Hermlin)*. In: *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*. Herausgegeben von U. Witt. [Ed. 1985]. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 95-97.
- Mann, Th.
1922 *Della repubblica tedesca*. In: Mann, Th., *Moniti all'Europa*. A cura di L. Mazzucchetti. Introduzione di G. Napolitano. [Ed. 2017]. Milano: Mondadori, 3-44.
- Martini, A. – Francesconi, M.
2021 *La moda della vacanza. Luoghi e storie 1860-1939*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, M.
2016 *Lei così amata*. Torino: Einaudi.
- Mila, M.
1992 *Scritti di montagna*. A cura di A. Mila Giubertoni. Con una presentazione di G. Vattimo e uno scritto di I. Calvino. Torino: Einaudi.
- Ohara, M.
1984 "Über das sog. 'Große Gehege' Caspar David Friedrichs". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 100-117.
- Pellin, E.
2004 *Dicker Bizeps und kerzendünne Ärmchen. Die «culture physique» bei Ludwig Hohl*. In: *Ludwig Hohl. «Alles ist Werk»*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 116-124.
2008 "Mit dampfendem Leib". *Sportliche Körper bei Ludwig Hohl, Annemarie Schwarzenbach, Walther Kauer und Lorenz Lotmar*. Zürich: Chronos.

Schlenstedt, S.

1985 *Stephan Hermlin. Leben und Werk*. Westberlin: verlag das europäische buch.

Stöckle, S.

2018 *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*. Firenze: Firenze University Press.

Stoll, B.

2004 “... dass vielmehr das Leiden eine Chance ist”. Zu Ludwig Hohls erzählerischem Werk. In: *Ludwig Hohl. “Alles ist Werk”*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 48-56.

Winnicott, D. W.

1971 *Gioco e realtà*. Prefazione di R. Gaddini. [Ed. 2005]. Roma: Armando Editore.

Yourcenar, M.

2016 *La mente nera di Piranesi*. Traduzione di Fabrizio Ascari. Capriasca: Pagine d'arte.

Zelle, C.

1987 “Angenehmes Grauen”. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

GUGLIELMO GABBIADINI

Università di Bologna

guglielmo.gabbiadini@unibo.it

ORCID code: 0000-0002-5638-8660

MARIA MAFFEI

Universidad de Bérgamo

Dialogando con José María Micó: en la encrucijada entre poesía y música, más allá del membrete experiencial

ABSTRACT

Este artículo y la entrevista inédita en adjunto tienen el objetivo de explorar la poesía de José María Micó (1961), con el propósito de contextualizarla en el complejo entramado que la contemporaneidad literaria supone. La poliédrica producción poética del autor rehúye cualquier intento taxonómico, ya que en ella se vislumbran rasgos que pertenecen a un gran abanico de generaciones: si por lo que atañe a los temas se observa una cercanía con la poesía de la experiencia, los rasgos estilísticos se reanudan con una expresividad que se vale de la métrica clásica y de formas expresivas de corte más introspectivo. Se dedicará un enfoque a la coexistencia entre palabra y música en su obra, ya que sus poemas van cobrando vida bajo forma de canciones por mano del dúo Marta y Micó (José María Micó, letra y música; Marta Boldú, voz), originando una doble vertiente artística que queda por profundizar.

PALABRAS CLAVE: poesía contemporánea, entrevista inédita, música, fluidez genérica, generación, José María Micó

ABSTRACT

This article as well as the unpublished interview that follows aim to explore José María Micó's (1961) poetry in the contemporary literary landscape. His multifaceted production shows features that belong to different literary generations, preventing any simple categorization: if on the one hand the themes seem to recall the poetry of experience, on the other hand the stylistic features differ as they make use of classical metrical schemes and a more introspective tone. The article will then focus on the coexistence of word and music within his poems since they are currently being converted into songs by the duo Marta y Micó (José María Micó, music and lyrics; Marta Boldú, voice), an effort which has triggered a double literary existence that still has to be studied in-depth.

KEYWORDS: contemporary poetry, unpublished interview, music, genre fluidity, literary generation, José María Micó

1. José María Micó: breve presentación del autor y su obra

José María Micó (Barcelona, 1961) es un autor que representa un caso de estudio muy singular en la contemporaneidad literaria: sus experiencias de catedrático, autor, traductor y músico a la vez juegan, conjuntamente, un rol destacado en la formación de su vocación literaria, que en su poesía reanuda ejes pertenecientes a una gran multitud de generaciones, convirtiendo un encasillamiento generacional en una tarea de gran dificultad. Micó ha llevado al cabo sus estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona especializándose en los clásicos del Siglo de Oro y Renacimiento italiano, se ha dedicado al estudio de Luís de Góngora y cuenta con un importante número de publicaciones sobre el poeta barroco, entre las cuales aparecen *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora* (1990), *De Góngora* (2001), *El «Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria»* (2001) y *Para entender a Góngora* (2015). En cuanto a su actividad como traductor, esta se centra sobre todo en los clásicos italianos: a él se debe la traducción de la *Comedia* dantesca (2018), el último trabajo suyo que se ha publicado en el ámbito, así como la de *De remediis utriusque Fortunae* (1999) de Francesco Petrarca, las *Sátiras* (1999) y el *Orlando Furioso* (2005) de Ludovico Ariosto, galardonada con el *Premio internazionale Diego Valeri* (Monselice, Italia, 2005), *Premio nacional a la mejor traducción* (España, 2006) y el *Premio nazionale per la traduzione* (Italia, 2007).

Como subraya el mismo autor, ya en sus primeros poemas que define de «adolescente enamorado» (Micó 2020c: 23), existe un inseparable nexo que entrelaza su poesía con el eje musical, que a partir de 2015 se concreta en la producción del dúo Marta y Micó. Su primera obra poética, *La espera* (1992), representa el arranque de una trayectoria que se revelará constante y de alcance muy amplio. Le siguen, en orden cronológico: *Letras para cantar* (1997), *Camino de ronda* (1998), *Verdades y milongas* (2002), *La sangre de los fósiles* (2005), *Caleidoscopio* (2013 – ganadora del premio Generación del 27) y *Blanca y azul, poemas para cantar* (2017), cuyas composiciones destacan por una fuerte individualidad que, sin embargo, no excluye una línea de continuidad por lo que atañe a los temas y a la voluntad de estilo. Ha ido recogiendo también sus poemas en algunas antologías, la primera titulada *José María Micó* (2003), a la que siguen *Prima stazione. Poesie scelte 1992-2005* (2008) en traducción de Francesco Luti, *Primera estación* (2009), y *Primeras voluntades* (2020b), que recopila la poesía publicada hasta 2020 ordenándola con criterio temático. En paralelo se ha desarrollado en

los últimos años también la discografía del dúo Marta y Micó, que arranca en 2015 con el álbum *En una palabra*, después del cual se subsiguen el EP *Gimamos y ladremos*, los álbumes *Memoria del aire* (2016) y *Mapa de sombras cotidianas* (2020), y el nuevísimo *Reunión de amigos* (2022).

A nivel metodológico, tras recorrer la senda poética del autor en orden cronológico y cotejar no solo las distintas recopilaciones, sino también los poemas en su individualidad, se observará cómo la variedad generacional de las últimas décadas del siglo XX se refleja en la multifacética producción de Micó. Esto propiciará un enfoque en el rasgo más único y llamativo que caracteriza su poesía, o sea su intrínseca vocación musical: profundizando las huellas de esta peculiaridad, se indagará en la interacción de palabra y música en su doble y mutua existencia, como poemas y como canciones del dúo Marta y Micó, en un sinfín de diferentes declinaciones. Dos ejemplos ayudarán a aclarar la variedad de manifestaciones propia de dicha interacción.

1.1 La cuestión generacional

Las generaciones literarias, lejos de ser bloques monolíticos, abarcan con frecuencia un dinamismo muy destacado, a menudo coexistiendo y solapándose: en el caso de José María Micó el año durante el cual hace su primera aparición poética, es decir 1992 con *La espera*, se inserta en un periodo donde un «mayor grado de polifonía generacional es difícilmente repetible» (Sánchez García 2018: 24). De hecho, junto con la herencia realista de la otra sentimentalidad y de la poesía de la experiencia, en las décadas finales del siglo coexisten poéticas de corte muy diferente, entre las cuales cumple mencionar la poesía del silencio y sus manifestaciones metapoéticas, así como la estética del fragmento. Asimismo, se atestigua un sinfín de matizaciones en el sujeto lírico, ya que «en el mismo periodo que se trata a Valente [...] se aborda a un poeta de voz tan dispar como González, pues lo que se destaca de esa época es que tras el agotamiento de aquel primer impulso social que se buscaba transformador de la historia, lo que emergería es un espacio de fractura que daría lugar a sujetos líricos muy distintos» (Capllonch 2013: 208). La poesía de Micó al reflejar esta variedad excede rotundamente la visión generacional: narración y verso, cotidianidad y realismo coexisten con un esencialismo muy rebuscado, sin olvidar el rol central que la música ejerce. El perfilar cómo se declinan el debate entre poesía como comunicación o conocimiento, la variedad temática y estilística y el proteiforme posicionamiento del sujeto lírico en la poesía de Micó permitirá dar cuenta de esa situación.

En primer lugar, se vislumbra la presencia del debate sobre el entendimiento de poesía como comunicación o conocimiento, muy acalorado en la segunda mitad del siglo XX español: al plantear la cuestión al autor en la entrevista en apéndice, él mismo subraya que lo considera un «falso problema, porque no puede darse la una sin la otra» (Apéndice 1, Entrevista con José María Micó). A menudo las dos vertientes en la expresión poética se mueven de forma conjunta, de ahí que la relación que les subyace pone de relieve que la poesía es «en principio un sondeo en lo oscuro» (Valente 1994: 22) que se mueve con un «avance por tanteo» (Valente 1994: 23) que cobra vida, al final, en forma de poema, abarcando un «conocimiento [que] se produce a través del poema [...] y reside en él» (Valente 1994: 24), que «se produce en el mismo proceso creador» (Valente 1994: 21) determinando y desencadenando en un segundo momento el efecto comunicativo, que en esta óptica sería engendrado y determinado por el conocimiento en su primigenio devenir. En Micó, los dos ejes se flanquean fortaleciéndose mutuamente de forma parecida: él mismo comenta que «la poesía es la manera más adecuada para decir cualquier cosa y con un poco de suerte vivirá más que nosotros» (Micó 2020c: 12), abarcando en una frase tanto la voluntad de comunicar, como la necesidad de hacerlo con exactitud. En sus poemas, la elección de temas cercanos al lector, así como el estilo tendencialmente inteligible por su tono coloquial e irónico logran un intento comunicativo muy fuerte con el lector contemporáneo, que se mueve de forma conjunta con el dinamismo de la palabra en su devenir y voluntad de estilo. Nótese además el peculiar tratamiento de elementos estrechamente culturales que, «pur visibili sullo sfondo, sono assunti come occasioni di un'esperienza conoscitiva al cui centro si installa un io più *desamparado*» (Taravacci 2018: 6), con lo cual aun cuando el culturalismo representa el eje vertebrador, el efecto comunicativo hacia una más honda introspección y reflexión sobre el alma humana queda un pilar insoslayable. En poemas como “El son del runrún” y “El son de la transición”, la presencia de elementos de corte cultural se dirige a una más honda crítica hacia la hipocresía humana en el contexto histórico-social al que se refiere, representando rotundamente la coexistencia inseparable de comunicación y conocimiento.

Los temas más queridos a Micó, junto con ser un elemento de consistencia en todos sus poemarios, remiten a un legado realista que acerca tajantemente su producción a la poesía de la experiencia: un desfile de fragmentos de vida (evidente en poemas como “Vuelta del trabajo”, en *La espera*), pedazos de escenas diarias, objetos comunes (“Vaso de agua” en *Caleidoscopio* es una muestra perfecta) y héroes cotidianos pueblan los versos del autor, que aprovecha un

léxico esbelto sin nunca volverse banal o disonante. Los principales polos argumentales son la cotidianidad, el amor y el recuerdo, que se matizan de forma renovada y profunda: a menudo se abren paso la introspección (“El encuentro” y “En 1981” en *La espera* y más), la preocupación por el paso del tiempo (“Elegía” que abre *La espera*, “Memoria del aire” en *La espera*, “Canción de cuna” en *Letras para cantar*, “La espada” en *La espera*, “Samba triste” en *Letras para cantar...*), el misterio de la identidad y de la palabra, el nacimiento y la muerte, y una vuelta a la infancia que se retoma y rememora. La vida y la muerte (“Ser nacido”, “La noche triste”, “Nombres de Atocha” en *La sangre de los fósiles*), el amor y el desamor (por ejemplo “Mi alegre Valentina”, en *Letras para cantar*), tristezas y alegrías, luces y sombras se juntan en su arte configurando la «cartografía de [su] poesía» (Micó 2020a: 4). Sin embargo, «no por ello deberíamos constreñirla a la denominada poesía de la experiencia» (Capllonch 2013: 211), ya que a nivel formal, estilístico y metapoético con frecuencia relucen rasgos dirigidos hacia la búsqueda de una más honda exactitud de la palabra, así como sugerencias metapoéticas que van pincelando un manifiesto distinto de su quehacer poético. De hecho, a nivel estilístico, la poesía de Micó destaca por su tono conversacional, irónico y auto irónico que con frecuencia se junta con una mirada de sarcástico desencanto sobre la realidad que lo rodea, a partir de la cual entresaca la inspiración para sus poemas, que brotan de su interioridad más honda y se matizan entre lo personal y lo universal. Esta dimensión de inteligibilidad, sin embargo, no excluye momentos de expresión dirigida a una palabra más pura y exacta, que se junta con el empleo muy frecuente de formas métricas clásicas: véase los bellísimos sonetos (“Memoria del aire”, “Estar”, “En 1981”, “Un soneto de Shakespeare”, “Beatus ille”, todos en *La espera*, para nombrar algunos), los romances (“Romance a Gabriel”, en *La espera...*), las silvas de pareados, las décimas... un cuidado hacia el verso que sugiere a su vez la importancia capital que el ritmo y la dimensión musical desempeñan, de ahí que todos los planos expresivos contribuyen a la creación de sentido. A propósito de la traducción de su peculiar idiolecto poético, la crítica subraya la necesidad de experimentar «un linguaggio esatto e nuovo nell’alveo di misure ritmiche e metriche tradizionali» (Taravacci 2021: 354), remate que pone de relieve cómo en la poesía del autor cobra vida una expresividad de corte híbrido, donde la esencia temática de la poesía de la experiencia se pone en diálogo con aquella búsqueda de la exactitud de la palabra y la conciencia de la forma en su dimensión más profunda. Lo que brota es una síntesis que logra valerse de las formas métricas tradicionales, empleando con mimo el octosílabo, el endecasílabo y medidas de arte menor como el pentasílabo

y el heptasílabo, hacia la constante búsqueda de la “exactitud de la palabra”, pero sin por ello sacrificar el tono finamente irónico y coloquial.

El posicionamiento del sujeto lírico en la poesía de Micó es una característica que la crítica ha subrayado, poniendo de relieve que se nota con frecuencia cómo «ese espacio de distanciamiento» (Capllonch 2013: 211) flanquea la dimensión más experiencial y ceñida a la veracidad de la realidad de corte biográfico. De ahí que de su poesía brote una subjetividad variada y dinámica, en constante movimiento y cuestionamiento desde la primera colección publicada hasta la más reciente, siempre declinando a trescientos sesenta grados el yo empírico y esa «cuarta persona del singular» (Capllonch 2013: 215) que se aparte de él, es decir, las diferentes distancias y matizaciones del sujeto lírico con respecto al sujeto empírico, que abarcan desde la identificación de las dos identidades hasta la total despersonalización (*Letras para cantar*, 1997), sin olvidar los casos donde el sujeto lírico configura una impersonalidad de alcance sentencioso como en *La sangre de los fósiles* (2005) (Capllonch 2013: 209-211). Subraya Micó que «en toda creación poética hay algo ajeno al creador» (Micó 2002b: 627): el comentario hace hincapié en cómo el sujeto lírico, cobrando cada vez formas diferentes, perfila un panorama que abarca desde la identificación hasta el distanciamiento total, incluyendo todo tipo de matizaciones. Un ejemplo es el poemario *Blanca y azul*, donde el lector no puede evitar observar el despliegue de una multitud de voces diferentes que confluyen en una sinergia expresiva de gran profundidad: al tratarse de una colección cuyo fulcro se halla en el eje ritmológico-musical, y al recopilar poemas que proceden de sus precedentes publicaciones, cumple observar cómo dichos sujetos y dichas voces llegan a coexistir dentro de un mismo universo poético. Esta variedad tiene implicaciones también en el plano estilístico, subrayando otra vez cómo su proteiforme versatilidad junto con la variedad de tonos, registros y formas «hacen que su poesía no se acomode a ese ceñido membrete de lo experiencial» (Capllonch 2013: 211) rastreado en la poesía de la década final del siglo XX.

Los versos de Micó configuran así un mapa de infinitos despliegues que se completan y reanudan entre sí, de ahí que solo una visión de conjunto podrá reflejar realmente la cifra de su variedad. En la entrevista en apéndice, Micó comenta su producción poética confirmando que se aleja de un encasillamiento taxonómico, poniendo de relieve que, si bien su primera publicación encuentre cabida en el marbete experiencial, su trayectoria sucesiva intenta apartarse de la tradición de corte experiencial y realista. Sus temáticas, comenta, son «poco variadas»

(Apéndice 1, Entrevista con José María Micó), sin embargo, se puede barruntar la consistencia en la ponderación de la caducidad, del paso del tiempo, y en un plano metaliterario destaca la conciencia de la forma. El mencionado debate entre poesía como conocimiento o comunicación encuentra respuesta coherente tanto en la entrevista como en su producción, ya que resulta patente la inseparable conexión que empalma las dos vertientes en sus composiciones. Además, con referencia a la metapoesía, en la entrevista se nota cómo el poeta a través de su propia poesía quiere forjar un manifiesto de su escritura en verso. A este propósito, José María Micó comenta que para él la poesía es:

[el] hallazgo del equilibrio perfecto, [...] la búsqueda de un equilibrio imposible. Pasea por el filo de todos los abismos, de todos los excesos intentando no caer en ellos. Necesita su dosis de inteligencia, pero el mucho ingenio la arruina. Expone sentimientos, y se expone al sentimentalismo y a la cursilería. Surca el yo, y naufraga en el egotismo, la auto compasión y la auto ayuda; si pretende la familiaridad, estropea la sorpresa; si frivoliza con las ideas, puede convertirse en panfleto; si las evita, caerá en la banalidad. Si busca la transcendencia en cualquier circunstancia, acaba pecando de abstracción. Y si persigue la abstracción ¿por qué hacerlo por escrito? (Micó 2020c: 11)

Aquel “equilibrio perfecto” se concibe como un hallazgo que cuaja en su poesía gracias a la lograda combinación de factores estilísticos y de contenido muy heterogénea y refinada, inseparable del eje musical a partir de su exordio. A eso se añade una concepción extremadamente tangible de la palabra poética, que se reanuda con el entendimiento de carácter más práctico que teórico de su actividad, subrayando que tanto en la filología como en la poesía y la traducción la teoría termina resultando accesoria, poniendo de relieve la necesidad imprescindible de la práctica (2020c: 8): considérese junto a eso la idea del autor acerca del compromiso de la literatura y del arte, que «no vale nada si no conmueve, y las buenas canciones nos ofrecen un doble milagro que la poesía no debería dejar de perseguir: cohesión y emoción» (Micó 2017: 10).

2. Recorrido de su obra

Con el objetivo de adentrarse más detenidamente en el rumbo poético del autor, a continuación se explorará su trayectoria poética siguiendo el orden cronológico de las publicaciones, para detectar cómo se conyugan en la producción los polos temáticos, el estilo, la voz del sujeto y su interactuar con la realidad que lo rodea. En la última publicación (2020b: 12), Micó subraya que existe un hilo que une

todos los poemarios, y a él mismo con ellos, que acaba por perfilar una trayectoria expresiva en la cual el lector es llamado a participar.

2.1 Desde el arranque hasta el presente

El exordio poético de José María Micó se remonta a 1992, con su primera publicación titulada *La espera*, que ha sido galardonada con el premio Hiperión. Recuerda el autor que en aquellos años nadie sabía de su actividad poética: en los temas cotidianos queridos al joven Micó, excavando en el misterio de la palabra y dirigiendo un cuidado especial al estilo, a la manera de decir, el autor brinda una recopilación que «recoge versos de una época gastada mayormente en otros menesteres» (Micó 1992: 9) y que ya proporciona un primer esbozo de la que será su trayectoria creativa, con una división interna de tres secciones – “Cuaderno del fuego”, “Alivios y descansos (rimas profanas)”, “Cuaderno del hielo”. Siempre cuidando y persiguiendo aquel “equilibrio imposible” (2020c: 11), Micó perfila fragmentos de interioridad y autenticidad sentimental en profunda relación con la vida: el recuerdo y la añoranza de un pasado inmediato (“Elegía”, “Memoria del aire”, “Una albada más”, “Consolación”...) coexisten con poemas dirigidos a un presente que le atañe en el profundo (“El encuentro”, “Tal día como hoy”, “Horizonte final”...), junto con pinceladas de cotidianidad (“Vuelta del trabajo”, “Emblema”...), momentos de introspección (“Décima a una partida”, “El encuentro”...) e inspiraciones histórico-literarias explícitas (“Rubén Darío y los Machado hablan a coro”, “Rubén solo me habla”, “Epitafio para un ejército de mercenarios”, “Poema del cincuenta y tantos (endecasílabo social)”...).

Sigue a esta primera recopilación *Letras para cantar* (1997), donde la primacía del eje musical guía el poemario ya a partir de su gestación: «versos que podrían mejorarse con música, o que solo con música resultan tolerables» (Micó 1997: 11), habitados por héroes cuya patria es «una tristeza irredenta que acaba por exigirnos un poco de sarcasmo» (Micó 1997: 12), en quien todos podemos reconocernos por lo menos parcialmente. El tono del libro es deliberadamente menor con respecto al anterior, que resulta de corte más culturalista. La música de los versos es intrínseca: la vocación musical de estos poemas será confirmada por la posterior puesta en música de la mayoría de ellos por mano del dúo Marta y Micó y por su inserción en *Blanca y azul* (2017).

En 1998 se publica *Camino de ronda*, tercera obra del autor, «la única ocasión en que [su] idea de poema coincidió con la idea común de libro» (Micó 2020b:

12): dedicada a Eloy y Gabriel (que aparecen en dos poemas anteriores, “Romance a Gabriel” y “Canción de cuna”), se estructura en torno a una línea argumental coherentemente articulada en un recorrido temporal y geográfico entre recuerdos y lugares del pasado, debatiéndose entre una interioridad (el barrio, la dimensión hogareña de la casa, el recinto amurallado, pero también la interioridad de la voz que sale y le habla al lector) y una exterioridad (las afueras, el tiempo presente, la metafórica nave imposible) relacionadas entre sí. Se escribe en cercanía temporal con *Letras para cantar*, sin embargo, las diferencias entre las dos obras superan las semejanzas, como subraya la crítica (Capllonch 2013: 210). El mismo Micó pone de relieve, de hecho, que las dos obras, «lejos de oponerse, se complementan» (Montetes 1999: 270). De ahí que con la lectura de las dos obras conjuntas se podrá apreciar el trabado y maravilloso espejismo que les subyace: la atmósfera musical y ritmada de *Letras para cantar* tiene su contrapunte en el silencio y el sosiego del “barrio las eras” que menciona, donde «no hay otro puerto que la paz de un hombre» (Micó 1998: 73), de la placidez de esta tierra a la cual se alude, el campo, la lejanía del tráfigo que caracterizan *Camino de ronda*. Nótese que el libro se encuentra de forma peculiar a la encrucijada entre prosa y poesía: los poemas, donde el ritmo, el verso, el tamaño y el cuidado estilístico apuntan a un pleno lirismo, se entrelazan entre sí llegando a constituir una dimensión novelesca, una verdadera historia de introspección que vuelve circularmente al principio, con la alusión a los cuatro elementos, complicando el encasillamiento de la obra en un macro género u otro. En el recorrido interior y exterior que cimienta *Camino de ronda*, se entresacan paralelismos entre el yo y su alrededor (“El aire en las afueras”, “Recinto amurallado”), la central epifanía de que toda estancia es tránsito que se junta con el espejismo que contrasta campo y ciudad (“Vuelta de correo”), las primeras reflexiones sobre la memoria y su papel (“Barrio las eras”), y los ecos de la juventud (“Camposanto”) que se reanudan circularmente en la alusión a los cuatro elementos que encierra la obra.

La tercera publicación poética, *Verdades y milongas* (2002a), se encuentra en estrecha conexión con *Letras para cantar* (1997): los primeros dos apartados, “Letras humanas” y “Letras protestadas”, aparecen también en esta segunda recopilación. Micó agrega las “Letras de desafío” y el “Retablo de la transición”. Los “héroes de tristeza irredenta” que habitan *Letras para cantar* (1997) y *Verdades y milongas* (2002a) se mueven de forma conjunta, siempre en el cauce de un lirismo con fuerte vocación musical, sin vínculos temáticos estrechos, con un cuidado especial hacia todos los elementos que la conforman. En *Verdades y milongas* (2002a) la musicalidad de la poesía de Micó se pone de manifiesto en su máximo

alcance, preparando tal vez aún inconscientemente la trayectoria que conducirá años más tarde al dúo Marta y Micó y a la colección *Blanca y azul* (2017).

Con *La sangre de los fósiles* (2005), emocionante recorrido hacia las profundidades del yo y sus lugares, destaca una vez más una estructura de almacén novelesco cuya circularidad remata con finura el sendero que se emprende leyendo los poemas. Dividido en tres partes – “Ser y estar”, “Tránsitos” y “Divieto di sosta” – Micó acompaña los lectores hacia los rincones más escondidos del ser. En la primera sección la dimensión onírica domina el escenario, donde se afirma un yo en dialogo con los lugares queridos pero que no llegan a volverse hogar. Los cinco sentidos dominan la expresión y la percepción, contrastes de luz y sombra, tibieza y frío, plasticidad y ensueño, sobre un escenario donde el paso del tiempo es la inevitable condición. El fósil se evoca por primera vez en el poema IX:

- (1) [...] tal vez lo que se enquista en una piel vaciada es tan solo una imagen que no tiene que ver con lo vivido, un resto que miramos igual que miraríamos el fósil de una emoción ajena, con la esperanza de poder vivirla mañana en otros sueños

(José María Micó, “IX”, en *La sangre de los fósiles*, 2005, p. 37)

Imagen estática y viva de silencioso poder, vuelve a aparecer en la segunda parte, “Tránsitos”, donde los fósiles, poemas cuya sentenciosidad se carga de sentido y de valor semántico, se alternan con composiciones de diferente corte y estilo: es el caso de “Nombres de Atocha”, que rememora el dramático acontecimiento de la estación de Madrid, de “La noche triste”, donde se evoca «la muerte trágica de un héroe sin épica» (Micó 2002b: 627) y muchos más, en dirección de una búsqueda aderezada hacia la exactitud de la palabra más honda. Con el poema “Último fósil”:

- (2) Toda estancia es un tránsito.
Todo viaje se convierte en fuga.
Toda fuga es un fin que no se alcanza.

(José María Micó, “Último fósil”, en *La sangre de los fósiles*, 2005, p. 105)

El discurso desemboca fluidamente en el tercer apartado, “Divieto di sosta”, donde la estancia, el viaje y la fuga confluyen en un recorrido alrededor de Ita-

lia, la suavidad de la palabra de Micó encuentra rincones olvidados y emblemas del país, contempla una Venecia lejana desde la ventanilla de un avión, se pierde por las callejas lluviosas de Ferrara, imaginándose a Ludovico Ariosto en su patria y rememorando desde cerca sus memorables endecasílabos. Dos apartados, “Principios” y “Finales”, encierran el conjunto, respectivamente compuestos por un poema: “Muchacha vieja” abre el poemario, y “La sangre de los fósiles” lo cierra.

En 2013 sale a la luz *Caleidoscopio*: la cotidianidad y sus delicadas pequeñeces son el escenario desde donde el yo lírico entresaca su inspiración, haciendo surgir una espontánea y suave poesía capaz de capturar las infinitas posibilidades del ser en su entorno. Estructurado en siete apartados (“Destellos”, “Materias”, “Sonidos”, “Ensueños”, “Momentos”, “Avisos”, “Visiones”) encerrados por “Principios” y “Finales”, *Caleidoscopio* evoca la pluralidad que lo caracteriza a partir del título. La experiencia y la relación del yo con sus lugares son pilares importantes del libro, donde sin embargo no faltan momentos de honda reflexión sobre las posibilidades del sujeto y de la poesía misma, propiciando un tono de corte casi metapoético y autorreflexivo (Taravacci 2018: 13). A las múltiples posibilidades del ser poético se reanuda el sutil desdoblamiento que el sujeto lírico va deslindando en su expresión: pone de relieve la crítica como «a partire dalle prime ‘estancias’ del poeta in Italia, il soggetto lirico, alla ricerca della sua identità, si sdoppia da un lato in una voce molto vicina al dato empirico e alla realtà storica vissuta, e dall’altro in una voce anonima e spersonalizzata» (Taravacci 2018: 8), de ahí que dentro de la caleidoscópica producción del autor, más allá del libro en cuestión, se podrán ver todas las posibilidades que dicho desdoblamiento abarca en sus matizaciones.

La vocación musical de la poesía alcanza su plenitud en 2017 con *Blanca y azul*, poemario que recopila todos los textos hermanados por una vocación musical: la creación de dúo Marta y Micó se relaciona tajantemente con la publicación. De hecho, la colección reúne las composiciones que se han puesto en música o que tienen este destino de forma más destacada. Se divide internamente en cuatro apartados: “Memoria del aire”, “Letras protestadas”, “Dos sones para reír” y “Letras humanas”. El primero, refleja el contenido del segundo álbum creado por el dúo Marta y Micó, que lleva el mismo título y ve la luz en 2016; mientras que entre los demás poemas, algunos se reelaboran en canciones posteriormente y se incluyen en los siguientes álbumes, *En una palabra* (2015) y *Mapa de Sombras Cotidianas* (2020); y otros siguen por el momento sin composición musical.

En 2020 sale *Primeras voluntades*, volumen que recoge toda su producción poética: el volumen va más allá del simple carácter de antología o de recopilación,

reuniendo los poemas con coherencia técnica o bien temática. De esta manera el autor reelabora y reinventa la disposición de los poemas en “Principios”, “Afectos”, “Camino de ronda”, “Travesuras”, “Ser Y Estar”, “Divieto di sosta”, “Pecios”, “Momentos”, “Espejismos” y “Finales”. La publicación del volumen se concreta en un año de peculiar bullicio en la producción artística del autor, y Micó mismo subraya como la temporada representa un final y un principio, cierra una época para abrir otra. En *Primeras voluntades*, junto con el panorama poético publicado hasta el momento del autor, se entrevé un manifiesto de su poética.

3. El encuentro entre poesía y música

3.1 En la encrucijada entre poesía y música

Hay quien tiene la suerte de creer que la poesía está en todas partes [...]. Yo no soy capaz de verla más que en las palabras, pero pienso también que sus males comenzaron cuando dejó de ser cantada, cuando olvidó que su esencia es la melodía y su objeto la percusión del alma. Porque el arte no vale nada si no conmueve, y las buenas canciones nos ofrecen un doble milagro que la poesía no debería dejar de perseguir: cohesión y emoción. (Micó 2017: 10)

A partir de esta imprescindible cita que abre el poemario *Blanca y azul*, se entiende la intensidad de la relación que empalma la poesía de Micó con la música. Si su vocación literaria llega desde muy lejos en su experiencia, lo mismo se puede afirmar de su relación con la música en el temprano interés hacia canciones y cantantes. La primera guitarra en 1974 (Micó 2020a: 4) representa la semilla del recorrido poético-musical que el autor ha emprendido: a partir de aquel momento aprende a tocar como autodidacta para luego dejar de hacerlo al empezar la carrera de Filología. La retoma después de casi treinta años, tras la inesperada sorpresa en descubrir que Marta, su pareja, canta. El resultado es el dúo musical Marta y Micó, compuesto por él y Marta Boldú que llevan al tablado la versión puesta en música de los poemas de Micó.

Es de importancia capital decir que ninguno de sus poemas, excepto “Blanca y azul”, nace deliberadamente como letras de canción: el autor subraya que él no ha escrito “canciones” en sentido estricto, sino que siempre ha escrito sus poemas «pensando que debían de ser ante todo melodías de palabras. Tal vez por eso ha acabado aflorando la música que contenían» (Micó 2017: 12). Este pequeño remate aclara con acierto que en sus álbumes cuaja la manifestación musical del

ritmo intrínseco en la poesía: la sonoridad que el verso lleva dentro de sí cobra vida y acompaña las palabras en la página, de ahí que esta musicalidad intrínseca alcance una doble manifestación literaria, es decir, la que se queda pegada a la página y la que de ella sale recuperando su oralidad primigenia en forma de canción. La unicidad, la personalidad y el ritmo de cada poema se encuentran en la forma de baladas, blues, tangos, boleros y muchos otros géneros: «intento cortar un traje a medida para cada texto y al buscar la melodía, la armonía y el ritmo acaban aflorando mis gustos musicales» (Micó 2020a: 4), remata el autor, abarcando toda la espontaneidad del encuentro entre poesía y música, dos caras de la misma moneda. La sinergia que se establece entre estas dos formas expresivas encuentra su razón de ser en la relación mutua, donde una forma no es accesoria a la otra, sino que se implican recíprocamente y en esto estriba la poderosa manera en que se fortalecen mutuamente. La música, cobijada en los entresijos de la palabra poética, no puede prescindir de ella, así como el verso no puede privarse de la música que engendra.

En el multifacético panorama que los poemas musicados del dúo Marta y Micó perfilan, se observa un crisol extremadamente variado de conjugaciones entre palabra y música, donde contrastes y asonancias recrean cada vez un equilibrio renovado por su interferencia. En la producción de Micó pasa algo parecido a lo que vemos en el rap por lo que atañe al empleo de rimas y las que Sani con referencia a este género musical llama “estructuras rítmicas” (Sani 2002: 98): «cada poema es único, con su personalidad rítmica y estructural» (Micó 2020a: 4), y en esto la palabra, fulcro vertebrador en este contexto, «determina la struttura ritmica della composizione» (Sani 2002: 98), estructura que la palabra lleva dentro y cuyo llegar a cuajar en canción procede desde su propio interior. En coherencia con la reflexión que Sani hace sobre el rol estructurante de la palabra en el rap, también la creación de Micó se vale de esa “palabra-instrumento” (Sani 2002: 98), que se convierte en entidad sonora en la dimensión de canción. De ahí que la centralidad de la palabra y las implicaciones que esta aporta y manifiesta no serán nada secundarias para la trabajada dinámica que subyace al entramado significativo de los poemas musicales, cuyos planos en dialogo entre sí producen un equilibrio cada vez nuevo y por descubrir. El resultado va mucho más allá de una simple yuxtaposición de lo textual y lo musical:

«La scelta di un testo e la sua utilizzazione in un'opera musicale inserisce il testo stesso in un nuovo campo di relazioni, in una “nuova rete di significati”, tanto che alla fine il testo diviene qualcosa di più da ciò che è in se stesso: non per il fatto che l'incontro con la musica ne cambi necessariamente il valore semantico [...] ma perché l'incontro e l'inter-

ferenza dei due codici genera un codice nuovo e più complesso, [...] qualcosa che è comune di più della semplice sommatoria dei due codici d'origine» (Maggi 2002: 111)

La agregación de un plano expresivo, en este caso el musical, produce efectos en todas las dinámicas tejidas entre los demás lenguajes del poema-canción. Lo que se engendra es un equilibrio nuevo, que no deriva de la suma estéril de planos, sino de su renovada manera de significar. La reflexión se revela particularmente candente por lo que atañe a la obra de Micó: no solo será necesario averiguar cómo los poemas producen significado, sino que cada composición cuya versión musical ya esté disponible requerirá la consideración paralela del entorno musical donde se inserta, con el objetivo de hilvanar el rol de la música en las dinámicas que establece.

Música y poesía, que nacen de manera conjunta en la historia de la literatura con un común fin pragmático y espiritual, han ido independizándose y se han considerado de manera separada hasta tiempos muy recientes, cuando su mutua relación ha vuelto a manifestarse y a suscitar interés. El universo de este primordial vínculo, sin embargo, se ha abarcado solo marginalmente en la literatura académica: como subraya Martínez Cantón, en el variegado panorama de manifestaciones se pueden deslindar dos modelos de análisis. Uno donde los versos cantados «se pueden normalmente analizar según el modelo de la métrica de la poesía» (2013: 16), y otro donde «la estructura métrica resulta de hacer encajar las unidades prosódicas en la estructura rítmico-melódica de la música» (2013: 17). La autora pone de relieve la urgencia de realizar nuevos modelos para definir mejor las múltiples posibilidades que esta segunda metodología abarca (2013: 17), y es precisamente en este propósito que la producción poético-musical de Micó y el dúo Marta y Micó llama la atención. El hecho de que nazcan como poemas, pues con una intención estrechamente literaria, y se conviertan en un segundo momento inesperadamente en canciones, forjando «un traje a medida para cada texto» (Micó 2020a: 4), vuelve insoslayable un enfoque tanto en el primero como en el segundo modelo de análisis que Martínez Cantón describe¹. El hecho de que el verso pase a ser también verso cantado hace que su doble existencia literaria

¹ El problema surge de manera más evidente a la hora de traducir, o sea, volver a crear, dichos versos cantados: si por un lado es candente un enfoque en su estructura métrico-prosódica, será igualmente imprescindible dar cuenta de cómo esta también encaja con la estructura musical que le atañe. Para volver a crear el texto en otro idioma, así, quien traduzca no podrá sacrificar ninguna de las dos vertientes, ya que este vive en una doble existencia en forma de poema y de canción.

ponga en evidencia tanto el empleo de la rima y del verso en un papel activo con respecto al desarrollo semántico, así como los posibles choques entre música y palabra, que producen e influyen muy tajantemente la manera de significar en el conjunto. A continuación, se aclarará el caso con algunos ejemplos, invitando a quien lea a escuchar las canciones que nacen de los poemas.

Un elemento que en la poesía contemporánea es muy debatido y en la producción de Micó aparece con frecuencia destacada es el empleo de estructuras fijas como la rima y el verso métricamente definido, es decir la rima en sus varias declinaciones, junto con formas estróficas que desde la aparición del verso libre se encuentran con menos frecuencia². Sobresale notar que no solo Micó abarca un gran abanico de metros clásicos y rimas, sino también que su empleo juega un papel activo en la estructuración del entramado significativo de los poemas. Una vez más surge un paralelo con el mundo del rap, donde «la rima se erige como elemento de apoyo y como generador de nuevas asociaciones sorprendentes» (Martínez Cantón 2010: 75), es decir, se convierte en un elemento que guía y acompaña el desarrollo del significado. Una dinámica asimilable se observa con frecuencia en la obra de Micó; por ejemplo, en el poema “Milonga del juglar” y su versión musicada por el dúo Marta y Micó (véase la versión que se incluye en *Blanca y azul*), que se compone por siete décimas espinelas, pues, por tener un vínculo en el verso y sobre todo en la rima. Tómense como ejemplo las primeras dos estrofas.

- (3) Hoy he sido requerido
 para contarles mi vida
 (la que no esté ya perdida
 por los pliegues del olvido),
 y aunque un sabio conocido
 escribió que recordar
 es lo mismo que apagar
 nuestra sed en un sequero,
 para templarme prefiero
 beber un poco, y cantar.

Como la tierra sujeta
 la flor que ha de ser cortada,

² Me refiero sobre todo al soneto, al romance, la silva de pareados, las décimas espinelas. Según el estudio de Frau (2004: 116), en una selección de poemas que abarca desde 1975 hasta 2003, solo un 12% tiene rima, de ahí que su empleo en la contemporaneidad pueda considerarse un rasgo de unicidad.

como la tela no usada
 está en el telar inquieta,
 como el aire y la veleta
 fingen un baile incesante,
 vaya también por delante
 mi deseo de estar vivo,
 aun con disfraz de cautivo
 o de exhausto navegante.

(José María Micó, "Milonga del juglar", en *Blanca y azul*, 2017, p. 38)

La rima abbaaccddc se respeta con minucia y, si bien puede parecer un vínculo extremadamente apretador, su rol activo en el desarrollo del poema permite que los versos y su contenido semántico avancen con soltura, revelándose en total sinergia con los diferentes elementos que crean significado (el verso, el ritmo, la prosodia...) y determinante para la recepción del tono del poema. En la versión cantada, la carga semántica que la rima proporciona alcanza toda su plenitud³. Ahora bien, el caso que se está hilvanando logra sugerir que una postura netamente desplazada de un lado u otro se halla lejos de la realidad: al convertirse en canciones, de hecho, algunos rasgos que quedaban en el trasfondo cobran protagonismo absoluto. Entre ellos, la rima y el verso en el paso de forma escrita a dimensión oral alcanzan un papel central, y si al traducir los poemas en cuanto escritos eso podía ocupar una posición más baja en la jerarquía de las prioridades, a la hora de convertirse en verso cantado la situación se vuelca por completo. De ahí que a la hora de traducir los poemas musicados sea imprescindible, donde no sea posible reproducir una estructura de rimas, por lo menos intentar aproximarse a una afinidad sonora.

En la variedad de declinaciones propiciadas por el encuentro de música y poesía, el posible choque semántico entre una y otra merece un enfoque aparte. La crítica ha subrayado que las mejores canciones son aquellas donde palabras y música dicen lo mismo (Rondini 2020: conferencia), sin embargo, no necesariamente esto supone encontrar asonancia inmediata entre letra y música. En algunos casos la semántica de la letra entra en (aparente) contraste con la semántica de la música, forjando una relación asintótica, disonante, creando un efecto de oxímoron en la recepción. Cuando esto pasa, el alcance semántico

³ A la hora de pensar en la recreación en otro idioma del poema, nótese que el tratamiento de la rima problematiza y evidencia la carga de su rol activo. No es infrecuente encontrar pautas traductológicas que sugieren no reproducir la rima en traducción; de manera parecida, hay quien indica que es un matiz imprescindible que guardar.

co del entramado significativo se complica y requiere una profundización. Tómese como ejemplo una de las más logradas canciones de Fabrizio de André, cumbre inalcanzable de la canción de autor italiana, “Dolcenera” (1995): en un primer momento la atmósfera que la música crea propicia un clima de alegría y jolgorio, debido también a los sonidos de los instrumentos que evocan una dimensión de regocijo. La singular manera de cantar de De André remite a una tranquilidad liviana, apacible, desasosegada, también gracias a su voz que mece suavemente. Sin embargo, tras esto se cuela un texto que evoca por un lado la trágica aluvión que sumergió la ciudad de Génova al principio de los años setenta del siglo pasado, y, en paralelo, la desazón de un hombre que espera incansable y con paranoia a una mujer que no le corresponde. La quiere con una vehemencia tan fuerte que se convence de estar haciendo el amor con ella, sin embargo, en el mientras ella está ahogando en el aluvión. La zozobra de la catástrofe se junta con la desesperada soledad del protagonista, y se vehicula con una música cuyo fuerte carácter alegre e inquieto a la vez está lejos de ser inmediato: se crea así una dimensión de intenso contraste que el título, “Dolcenera”, anticipa con insospechable carga semántica. La música otorga un tono, una perspectiva, y la visión conjunta que la canción forja empuja cada vez más hacia la profundidad de los planos expresivos en diálogo entre sí. La centralidad y la fuerza del elemento del agua, además, se evoca a través del plano prosódico y, sobre todo, fonosimbólico, que logra reproducir con la ayuda de la música y el ritmo, el movimiento de las olas del mar. Por ende, la realidad surgida del entramado expresivo que interesa las mejores canciones es una dimensión multiforme de alcance muy hondo, cuyos matices internos adquieren significado solo en el diálogo entre sí. En la producción de Micó y del dúo Marta y Micó, un ejemplo de relieve en este panorama lo representa el poema “Mi alegre Valentina” y su versión cantada (véase la versión que se incluye en *Blanca y azul*). El poema presenta y aprecia a Valentina, una mujer que se introduce con cariño en las primeras tres estrofas y el estribillo:

- (4) Mi alegre Valentina es una de esas
angélicas mujeres
cuyo cuerpo parece a los poetas
más blanco que la nieve.

Mi alegre Valentina va a la moda,
y entre junio y septiembre
se tumba al sol como un mortal cualquiera,
repintada de aceites.

Mi alegre Valentina está graciosa
 si su piel se oscurece:
 entonces me parece irresistible,
 porque al venir a verme,
 dispuesta a los pecados más oscuros,
 sus blancuras me ofrece.
 Toda la sal del mundo
 en ese instante me entrega dulcemente.

Mi alegre Valentina,
 mi Valentina alegre.

(José María Micó, "Mi alegre Valentina", en *Blanca y azul*, 2017, pp. 29-30)

La alternancia entre heptasílabos y endecasílabos otorga al poema un ritmo mecedor que engendra en música un apacible vals, cuyo jolgorio propiciado por las notas y el brío de la intensísima voz de Marta entra en contraste con el significado de la letra, cuando al final se revela una llamativa e inesperada verdad que redefine el poema por completo:

- (5) Quienes me conocéis pensáis que ha sido
 solo un golpe de suerte,
 y quisierais saber por qué con ella
 he acabado perdiéndome.

Vuestra cara de incrédulos me pide
 que la verdad confiese.
 Valentina no existe:
 tan solo de este modo
 me querrá hasta la muerte.

(José María Micó, "Mi alegre Valentina", en *Blanca y azul*, 2017, p. 31)

Una «canción sentimental aparentemente feliz» la define Micó mismo introduciendo su versión cantada durante el concierto en Verona (11 de marzo de 2022): efectivamente, el poema rezuma una relajada alegría desde el principio; sin embargo, habrá que esperar el final para entender el alcance que dicha alegría, que se revela aparente, tiene. Dicha apariencia se anticipa en la glosa de Francisco Brines que lo abre: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia, una tarde / y no existió la tarde» (Micó 2017: 29). El olor del jazmín, que quien escribe sabe, pues tiene conciencia, haber oído, pertenece a una tarde que en la realidad nunca existió. De manera parecida, la alegre Valentina que el poema celebra y retrata, se revela una ficción. Es precisamente en su no existir que se halla la moraleja entera del poema, porque solo así "me querrá hasta la muerte": Micó logra en este poema

abarcar y desmoronar el sinsentido tras la idealización de la mujer perfecta sin el mínimo atisbo de un defecto que quiere intensa y verdaderamente a otra persona sin límites.

APÉNDICE 1: entrevista con José María Micó (20 de mayo de 2022)

Producción poética

1. Si tuviera que auto-colocarse en el panorama de la poesía contemporánea, ¿cómo lo haría en este momento?

J. M. Micó: Me resulta muy difícil contestar a esa pregunta. Mis primeros poemas, y en particular mi primer libro, *La espera*, estaba, o parecía estar, en sintonía con lo que se llamaba (de manera a veces ambigua) poesía de la experiencia, que es la que más me gustaba y la que creo que ha dado algunos de los mejores poetas (más que libros) de las últimas décadas, pero nunca pensé que fuese esa la única manera de crear poesía. En los años 90 no hubo en la poesía española experimentación ni riesgo, y mi tercer libro, *Camino de ronda*, pretendía ser una alternativa a eso que entonces se llamaba “la tendencia dominante”, porque siempre he creído que el poema, aunque se entienda con facilidad o apele muy directamente a los sentimientos esenciales que compartimos, debe ser una construcción compleja, debe crear un mundo expresivo y simbólico idealmente autosuficiente. En mis libros de madurez, *La sangre de los fósiles* y *Caleidoscopio*, intento llegar a ese compromiso sin renunciar a la variedad formal y estilística.

2. En la segunda mitad del siglo XX el debate sobre si la poesía es conocimiento o comunicación ocupa un espacio importante. ¿Cómo colocaría usted su producción artística al respecto? ¿Cómo se matizan y entrelazan en su producción las dos dimensiones?

J. M. Micó: Es una dicotomía tan vieja como la cultura y ha tenido nombres y disfraces variopintos: conceptismo o culteranismo, *trovar leu* o *trovar clus* y muchos otros, y el debate entre comunicación y conocimiento es, en mi opinión, un falso problema, porque no puede darse la una sin la otra. La poesía es un acto comunicativo que va mucho más allá de la simple transmisión de información literal o simbólica. En todos mis poemas, incluso en los más aparentemente frívolos o sencillos, intento que se entrelacen las dos dimensiones. De hecho es lo que más me interesa de la poesía: la comunicabilidad como vehículo de la complejidad de pensamiento.

3. ¿Cómo se influyen mutuamente su actividad artística de poeta y músico con su actividad de traductor?

J. M. Micó: Sin haberlo premeditado, esas actividades han acabado confluyendo. Si hablamos de dedicación seria, primero fue la poesía y después (con la mediación de mis

estudios filológicos) la traducción, y en la edad madura se ha añadido la música, que ha sido una manera de recuperar la vocación de mi adolescencia. En mi caso, creo que ninguna de ellas se puede entender sin las otras: algunos textos que escuchaba en la canciones que me gustaban (y que resultaron de Ausiàs March, Neruda, Borges, Machado, Góngora o Quevedo, musicalizados en su día por Raimon, Inti-Il·limani, Astor Piazzolla, Joan Manuel Serrat o Paco Ibáñez) acabaron interesándome por sus virtudes expresivas, y tanto los poemas que he escrito como las traducciones que he realizado se basan en una doble construcción (o reconstrucción): la del sentido de las palabras y la del ritmo del verso.

4. ¿Es usted bilingüe con el catalán? Por lo que atañe al idioma con el cual escribe poesía, ¿alguna vez le ha ocurrido escribir/sentir la necesidad de escribir en catalán? ¿Qué lugar ocupan los dos idiomas en su experiencia como poeta y traductor?

J. M. Micó: Sí, soy bilingüe, como muchos catalanes de mi generación. Mi educación fue en castellano y considero el castellano como mi primera lengua; mi conocimiento del catalán es más oral que escrito, pero lo he hablado desde la niñez (entonces en una forma dialectal, precaria y castellanizada por mi origen valenciano) y lo mejoré de mayor, con el estudio y la lectura. Cuando quise escribir un poema sobre Ausiàs March, que es uno de mis autores predilectos, y al que además he traducido, lo escribí en catalán de manera natural, pero mi lengua literaria es el español.

5. ¿Hay algún poema que usted identifica como un manifiesto de su poesía?

J. M. Micó: Tal vez el titulado “Poética”, que escribí con motivo de una lectura antológica en la Fundación Juan March, aunque creo que muchos de mis poemas contienen implícitamente una reflexión sobre el discurso poético.

6. ¿Cómo ha cambiado, si ha cambiado, su producción artística de ahora con respecto a las etapas iniciales? ¿Hay algún tipo de recorrido que usted reconoce dentro de esto, tanto a nivel estilístico como temático?

J. M. Micó: Mi poesía no ha cambiado mucho temáticamente: el tiempo y la muerte siguen siendo mis obsesiones, que tal vez pueden reducirse a una sola: la caducidad. Todos mis poemas hablan de eso, y muy a menudo lo hacen en relación con la identidad personal o familiar. Y otra constante de mi poesía es la conciencia de forma, aunque con el tiempo ha evolucionado hacia estructuras más libres o más variadas: de la poesía rimada a la prosa poética, que he cultivado ocasionalmente.

Forma, contenido, música: cómo se entrelazan

7. En su poesía, ¿puede explicar el rol que tiene la forma (el metro, la rima, la sintaxis, la prosodia...) con respecto al contenido semántico? ¿Se entrelazan de alguna manera? Si lo hacen, ¿cómo?

J. M. Micó: Lo principal en la poesía, en todas las artes, es precisamente la conciencia de forma y la administración de los límites que la forma impone, ya sea por tradición histórica (las formas métricas cerradas, por ejemplo) o por elección de un molde peculiar para cada poema. Los elementos métricos y rítmicos contribuyen a la construcción del sentido, y sin ellos no hay poesía.

8. ¿Qué relación hay en su poesía entre el uso del metro y la música? ¿Se implican mutuamente, o la música es algo que no depende de forma directa del metro?

J. M. Micó: La melodía contribuye a la memorabilidad, que es el verdadero objetivo del arte. Siempre he escrito mis poemas pensando que deben ser ante todo melodías de palabras, pero al principio no me había planteado la posibilidad de ponerles música. Ahora es algo que me interesa mucho como operación creativa: la música implica reflexionar sobre la esencia del texto y potenciar sus eventuales virtudes, y eso no solo es posible con sonetos, décimas y otras formas tradicionales (por ejemplo “Pájaro en mano”, “No, nunca, no”, “Las bocas de Ronsardo” o “Romance a Gabriel”), sino que también puede lograrse con textos más libres, aunque carezcan de rimas, estrofas y estribillos (como “Muchacha vieja”, “Ver a Marta nadar” o “Reunión de amigos”).

9. En una óptica que considera la fluidez genérica entre prosa y poesía, (fenómeno que, para mí, se da de una forma peculiar e interesante en la producción del siglo XX y me gustaría estudiar desde la perspectiva traductológica) ¿usted cómo colocaría su producción artística? ¿en qué medida la prosa y la poesía viven dentro de un mismo espacio expresivo? En algunos poemas, por ejemplo, “Mi alegre Valentina”, “Milonga del juglar”, los dos sones... me parece interesante notar cómo cobra vida una muy peculiar forma de fabulación poética, donde distinguir poesía y prosa resulta muy difícil.

J. M. Micó: No creo que haya una distinción clara entre poesía y prosa en términos de ficción. La poesía es ficción, y en esos poemas que mencionas me planteé la posibilidad de construir un relato, porque me interesa mucho la condición narrativa del poema. En el fondo se trata de cuentos en verso.

10. Por lo que atañe la nombrada fluidez genérica en su producción artística, ¿qué papel juega la música en esto?

J. M. Micó: Creo que al cabo de los años empiezo a conocerme y podría decir que si valgo para algo es para la música. Dicho de otro modo, creo que la música ha determinado, incluso inconscientemente, todo lo que he escrito, y cuando digo todo incluyo mi prosa académica: todas mis páginas filológicas (aunque traten de asuntos tan abstrusos como cierta variante gongorina o de las “Prosas y prisas en 1604”) tienen, sin excepción, una voluntad que podríamos llamar sinfónica: sus elementos constitutivos son la melodía, la armonía y el ritmo, y aspiran al mismo grado de cohesión que se le exige a un poema.

Poemas en su versión musicada

11. Usted aclara en su intervención sobre poética y poesía para la Fundación Juan March (13 nov. 2020) que *Blanca y azul* es el único poema que se escribe como letra para canción, mientras que los demás nacen como poemas, y van cobrando vida en forma de canciones poco a poco. El hecho de que su colección *Blanca y azul*, al reunir “poemas para cantar” hermanados por un fuerte eje musical, se titule precisamente como aquel poema es llamativo. ¿Puede profundizar un poco el asunto?

J. M. Micó: Escribí *Blanca y azul* pensando que podría convertirse en una canción si alguien le ponía música, pero nadie lo hizo. Después de comenzar el proyecto musical, decidí reunir en un libro los poemas que ya había musicalizado o eran susceptibles de convertirse en canciones, y decidí ponerle el título de ese poema.

12. Entre sus colecciones anteriores, también en *Letras para cantar* la presencia del eje musical aparece como destacada a partir del título: ¿existe una conexión entre las dos publicaciones? De alguna manera, desde la perspectiva hodierna, ¿puede en cierta medida *Letras para cantar* adelantar *Blanca y azul*?

J. M. Micó: *Letras para cantar* y su versión ampliada, que titulé *Verdades y milongas*, son muy anteriores a la composición de mis primeras canciones, y aunque yo no imaginaba entonces mi futura dedicación musical, lo cierto es que respondían a la voluntad de ensanchar temática y formalmente los límites de lo que entendemos por poesía, reivindicando el humor y recuperando estrofas y procedimientos abandonados por la mayor parte de los poetas contemporáneos.

13. Tanto en *Letras para cantar* como en *Blanca y azul* se encuentra una sección titulada *Letras bastardas* y una *Letras humanas*, sin embargo, no hay correspondencia en los poemas que forman las secciones en los dos libros. ¿Hay una motivación?

J. M. Micó: La de dar a los poemas su contexto más adecuado.

14. ¿Cómo se imagina la versión musicada de los fósiles que inserta en *Blanca y azul*?

J. M. Micó: Los incluí para obligarme a ponerles música algún día, pero aún no la tienen. Su heterogeneidad dificulta un poco las cosas, pero los imagino como alguna modalidad de cante flamenco.

15. De alguna forma, ¿usted percibe un cambio en la versión musicada de los poemas con respecto a su forma sin música? Cambio de cualquier tipo: en el plano semántico, en el alcance, en el tono... si la respuesta es sí, ¿a qué se debe para usted este cambio?

J. M. Micó: Esa es la cuestión más interesante. Nunca sé previamente qué estilo musical puede ser el más conveniente, pero sí tomé la decisión de experimentar con todos los estilos posibles. La canción de autor suele ser monótona y, salvo excepciones, poco interesante musicalmente, pero todos los ritmos son válidos para un poema y en nuestros discos hay de todo: blues, jazz, tango, fado, vals, bossa nova, flamenco, rumba, balada...

Es como cortar un traje a medida para cada poema. Las melodías se me ocurren sobre la marcha, canturreando o tocando con la guitarra los primeros versos e identificando el lugar y el momento idóneos para las imprescindibles variaciones. Mi intervención ha tenido también grados diversos: en unos casos se mantiene íntegramente el texto original (“Sucesiones”), o me tomo la mínima licencia de repetir una o más estrofas (“Pájaro en mano”, “No, nunca, no”); otras veces la versión cantada es más breve porque el poema original era demasiado largo (“Mi alegre Valentina”, “Milonga del juglar”, “El son del runrún”); en otras ocasiones conviene identificar el verso o las palabras clave que pueden funcionar como estribillo o como puente (“Ver a Marta nadar”), y, en casos excepcionales he decidido reescribir el texto para tener dos versiones, operación que ayuda a entender el tono, el léxico y la forma más adecuados para cada género, como ocurre con “Mi rosa sin porqué”. Menciono varios ejemplos que no están en *Blanca y azul* porque he acabado poniendo música a poemas que inicialmente había descartado como canciones. De lo que estoy convencido es de que la música no desvirtúa el poema, sino que lo mejora. Pondré un solo ejemplo: el endecasílabo “lleno el vaso de roncadas melodías” es infinitamente mejor en la versión cantada, porque permite añadir una pausa y una repetición que no están en la lectura convencional: “lleno el vaso de ron, lleno el vaso de roncadas melodías”.

16. Me ha llamado la atención el hecho de que algunos poemas, al cambiar colocación, cambian de título. El poema “Tango dulce”, en *Caleidoscopio*, en la colección *Blanca y azul*, por ejemplo, se cambia en “Dulce”. También “Ruben Dario y los Machado me hablan a coro” cambia en “Las bocas de Ronsardo”; “Canción de cuna” cambia en “Canción para Eloy”... ¿Hay alguna razón que subyace a este tipo de cambio?

J. M. Micó: Las razones son diversas y se deben a la necesidad de encontrar el mejor título posible. Cuando le puse música al poema “Tango dulce”, el resultado fue una balada y tiene poco que ver con el tango argentino, de manera que dejé solo el adjetivo. Y aún habrá más cambios: la “Canción de cuna” se llamó después “Canción para Eloy” (por necesaria simetría con el “Romance a Gabriel”) y acabará titulándose “Rumba para Eloy”, porque la estoy escribiendo precisamente estos días y tendrá esa música.

17. ¿Existe una relación que entrelaza su poesía y la producción literaria del Siglo de Oro más allá del empleo de metros clásicos? En muchos casos usted encabeza sus poemas glosando fragmentos muy significativos de pilares de la literatura aurea: esto me llama la atención sobre todo en el caso del “son del runrún” y en el “son de la transición”. En el primer caso personalmente he interpretado (si me equivoco le ruego que me avise) el poema como una alegoría del tópico de las dos Españas que alcanza su cumbre en el enfrentamiento en la Guerra Civil, con una leve reminiscencia dantesca en la alegoría en el trasfondo que ve España como un burdel. Allí, por ejemplo, se glosa un fragmento de carácter proverbial de Góngora (buena orina y buen color / y tres higas al doctor). En el “son de la transición”, en el cual he vislumbrado una sutil crítica sociopolítica al periodo de la transición hacia la democracia tras la muerte de Franco, se glosa a Fray Luis con un fragmento que parece conectarse a la caída de Franco.

Pese a que no sean los únicos dos casos (también en “Mi alegre Valentina” se glosa Francisco Brines; en primeros pasos aparece la reminiscencia del poema infantil de Tirso de Molina...), me han llamado la atención especialmente porque en estos dos largos poemas hay muchos elementos que complican la posibilidad de un encasillamiento genérico. Los rasgos típicamente poéticos son muy fuertes (metro, rima...), sin embargo, relatan, cuentan. ¡Y lo hacen con fuerza, en mi opinión! Además, en dicho contar, me parece que vertebran un armazón crítico muy profundo: se puede, en mi opinión, hasta definirlos poemas-ensayo. Por este motivo, me gustaría profundizar la relación entre la glosa y el texto.

J. M. Micó: por un despiste mío se quedó en el tintero la respuesta a esta cuestión, aunque en realidad ya la has contestado espléndidamente. Creo que la relación con los textos que cito va más allá de una inspiración antigua, y busco establecer un diálogo cultural entre épocas distintas, que no es solo actualización, sino que intenta ser, o provocar, alguna ocasión para la reflexión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS PRIMARIAS

Marta y Micó

2015 En una palabra. Barcelona: Picap.

Marta y Micó

2016 Memoria del aire. Barcelona: Picap.

Marta y Micó

2020 Mapa de sombras cotidianas. Barcelona: Satélite K.

Marta y Micó

2022 Reunión de amigos. Lollipop.

Micó, J. M.

1992 La espera. Madrid: Ediciones Hiperión.

Micó, J. M.

1997 Letras para cantar. Pamplona: Pamiela.

Micó, J. M.

1998 Camino de ronda. Barcelona: Tusquets Editores.

Micó, J. M.

2002a Verdades y milongas. Barcelona: DVD.

Micó, J. M.

2005 La sangre de los fósiles. Barcelona: Tusquets Editores.

Micó, J. M.

2013 Caleidoscopio. Madrid: Visor.

Micó, J. M.

2017 Blanca y azul. Zaragoza: Los libros del gato negro.

REFERENCIAS SECUNDARIAS

Alighieri, D.

2018 Comedia. (Micó, J. M. Ed. y Trad.). Barcelona: Acantilado.

Buffoni, F. (ed)

2002 Ritmologia. Milano: Marcos y Marcos.

Capllonch, B.

2013 «La voz del sujeto lírico en Camino de ronda, de José María Micó: Esa cuarta persona del singular», en Cuadernos Aispi, 1, pp. 201-218.

De André, F.

1995 diciembre 31 Dolcenera, BMG Ricordi.

Frau, J.

2004 «La rima en el verso español: tendencias actuales», en Rhythmica, II, pp. 109-136.

Maggi, D.

2002 «La musica pensa la parola: Frammenti di un discorso organico», en Ritmologia, ed. Buffoni, F., Milano, Marcos y Marcos, pp. 11-120.

Martínez Cantón, C.

2010 «Innovaciones en la rima: poesía y rap», en Rhythmica, VIII, pp. 67-94

Martínez Cantón, C.

2013 «Preludio. Sobre métrica y ritmo del moderno verso cantado», ed. Martínez Cantón, C., en Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 22, pp.13-21

Micó, J. M.

1990 La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora. Barcelona: Sirmio.

Micó, J. M.

2001a De Góngora. Madrid: Biblioteca Nueva.

Micó, J. M.

2001b El «Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria. Barcelona: Península.

Micó, J. M.

2002b Cómo se hace un poema. El Ciervo, 611, 48-50.

Micó, J. M.

2006 Filología y poesía en la traducción de los clásicos: Ausiàs March y Ludovico Ariosto. Ínsula: revista de letras y ciencias humanas., 717.

Micó, J. M.

2013a *Ai margini di questi nostri corpi* (E. Sartor, Trad.). Venezia: I quaderni di Sinopia.

Micó, J. M.

2013b *Clásicos vividos*. Barcelona: Acantilado.

Micó, J. M.

2014 *Obra ajena*. Madrid: Devenir.

Micó, J. M.

2015 *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.

Micó, J. M.

2020a La pasión musical de José María Micó (E. de Andrés) [Comunicación personal].

Micó, J. M.

2020b Primeras voluntades. Barcelona: Acantilado.

Micó, J. M.

2020c, noviembre 12. El equilibrio imposible. Poética y poesía, Madrid, Fundación Juan March.

Montetes, N.

1999 Que he hecho yo para publicar esto. Barcelona: DVD.

Rondini, A.

2020, abril 22 Quindi... Che cos'è la musica? [TEDx Talks], TEDxSiena, Siena. <https://www.youtube.com/watch?v=Sp6rORFxmE>

Sánchez García, R.

2018 Así que pasen treinta años. Madrid: Ediciones Akal. Versión e-book Kindle.

Sani, N.

2002 «Il pensiero sonoro della parola», en *Ritmologia*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 97-100.

Taravacci, P.

2018 Prefazione. En *Caleidoscopio*. Firenze: Passigli Editori.

Taravacci, P.

2021 Tradurre la «extrañeza» da vicino. Riflessioni sulla traduzione di un poeta vivente. En *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi (a cura di Fabio Scotti)* (pp. 351-372). Milano: Cisalpino.

Valente, J. A.

1994 *Las palabras de la tribu* (2. ed.). Barcelona: Tusquets.

MARIA MAFFEI

Universidad de Bérgamo

maria.maffei@unibg.it

ORCID code: 0000-0001-5012-6371

EVA OPPERMANN

Independent Scholar

Avalon as a heterotopian place/space in the Arthurian tradition, and in Marion Zimmer Bradley's Avalon series

ABSTRACT

In this contribution, Foucault's principles of a heterotopian place are demonstrated to be applicable throughout the Arthurian tradition from its beginning onwards. The texts investigated are Geoffrey of Monmouth's *Historia* and his *Vita Merlini*, the *Alliterative* and the *Stanzaic Morte Arthure*, Laȝamon's *Brut*, and Malory's *Morte Darthur*. Furthermore, they are shown to be especially prominent in the first three books of Marion Zimmer Bradley's Avalon series; *Mists*, *Forest House*, and *Lady*. Foucault's first and fifth principles are shown to be especially obvious throughout the tradition; Avalon has always been characterized as an otherworldly place of healing and protection and, as such, as one considerably well poldered, according to Clute, or thresholded, according to Schrackmann. With these principles elaborated in the genre of fantasy fiction, Bradley is shown to create (one of) the first prototypical heterotopian fantasy settings. Foucault's other principles, which are regarded as sufficient rather than necessary, are also demonstrated to be present in both the tradition and Bradley's work with selected examples. The essay also discusses how the influence of Avalon has even crossed the borders between fiction and reality by turning contemporary Glastonbury into a *Kraftort* for Neo Pagans.

KEYWORDS: heterotopian places, Arthurian tradition, Avalon tradition, polders, thresholds.

1. Introduction

Nowadays, Marion Zimmer Bradley's *The Mists of Avalon* (1982, hereafter *Mists*) has been recognized as worthy of scholarly interest whereas its sequels have not; only Hildebrand (2001: 93-94) briefly mentions them in order to exclude them from her survey. However, throughout her Avalon series, Bradley has constructed a prototypical heterotopian place in Fantasy by transferring the Isle of Avalon from this world into the realm of Faërie. She does so on the basis of material

present in the Arthurian myth from its early stages onwards, if not from its very origin in Celtic folklore. It is, therefore, my aim to demonstrate how Bradley uses motifs from her pretexts to construct the first prototypical heterotopian place in Fantasy literature and to draw some scholarly attention to the two sequels of *Mists*; *The Forest House* (1983, hereafter *Forest House*) and *The Lady of Avalon* (1997, hereafter *Lady*)¹ because they contain additional key scenes of Bradley's creation. Especially *Lady* is of interest because it contains the ritual which finally separates Avalon from the real world whereas *Forest House* deals with the original conflict that made the priestesses move there. *Mists*, chronologically the last in the series but the first to be published, reveals several of the heterotopian characteristics of the isle particularly well.

This textual investigation will be supported by several texts from the Arthurian tradition to show how the concept of Avalon as a heterotopian place has been present in the myth since its origin. I will concentrate on Geoffrey of Monmouth's *Historia*; the first text which introduces Avalon to English literature (although written in Latin), and his *Vita Merlini* for its detailed description of the place. "Thanks to [Geoffrey], the ancient Britons, King Arthur, Merlin, and much else achieved such celebrity" (Dumville 2011: 116). Furthermore, Laȝamon's *Brut* is of central importance: "Written in English, at a time when the literary idiom was overwhelmingly French, Laȝamon's *Brut* is one of the first major pieces of literature to have come down to us in Middle English. [...] It is the earliest surviving work in the English language to deal with the figure of Arthur" (Le Saux 2001: 22). Pearsall (2003: 18) describes Laȝamon's *Brut* as Britain's one and only national epic. Wace, in his intermediate *Roman de Brut*, had added the motif of Arthur's doubted death; which Laȝamon expended (Barron – Weinberg 2001: xxxii-xxxiii). Malory's *Morte Darthur*, the last text from the tradition which I investigate, is the most elaborate text of the Arthurian Legend in England and also the most obvious pretext for Bradley's *Mists*. Green (1994: ix) also states that, "scarcely any writer in English has done more than condense the narrative of Sir Thomas Malory, cutting and simplifying according to the age of his audience, but always following him with more or less exactitude". Green's own version "in essentials [...] is almost entirely Malory" (1994: x) except for a few passages which are not relevant here. Even Bradley, whose new interpretation of the Arthurian legend is the far-

¹ There are even more books in the series but these were not only published during Bradley's lifetime but also for the greatest part formed by her whereas her later works were subject to her Sister-in-law Diane Paxson's editorship and, very likely, influence.

thet from the original so far, shows strong parallels with Malory's text, especially with Arthur's reception of Excalibur, Sir Gareth's story, and her presentation of Pellinore's dragon, who is not Malory's running gag but reappears several times. Furthermore, I will refer to other texts such as the *Alliterative Morte Arthure* and the *Stanzaic Morte Arthur* where appropriate. I will, however, exclude texts which were written after Malory because there is no new development to the motif in question until Bradley's work but just variations of what Malory presents.

Oppermann (2019) has demonstrated how a whole fantastic realm has been proved to be a heterotopian place once it fulfils the criteria set by Foucault and, in correspondence with Foucault's fifth principle, those of Mendlesohn's liminal Fantasy and Clute's polders in the *Harry Potter* books of J. K. Rowling and Cassandra Clare's *The Mortal Instruments*. In this contribution, I will continue this line of discussion by using of the same criteria in order to prove Avalon's heterotopian character.

2. Avalon as a protective place

According to Foucault's first principle, heterotopian places are "des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise" ["privileged or sacred or forbidden places, reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis"] (Foucault 1984: 756–757; Miskowiec 2015: 4). This is, in my opinion, the one necessary condition for a heterotopian place. Foucault (1984: 757; see Miskowiec 5) gives "psychiatric hospitals" as examples but I can see no reason for excluding other types of hospitals.

In the Arthurian tradition, Avalon is the place where Arthur is brought to be healed of the wounds he received in the fatal fight with Mordred at Camlan. As the last king of a dynasty, sorely wounded in battle and with his realm endangered by destruction Arthur is a person in a state of crisis indeed. "Arthur sets forth on his final journey [...] to an Otherworld Avalon, for healing or burial [...]. This we may call the 'Journey to Avalon', and it has persisted from earliest accounts" (Thompson 1996: 339). Geoffrey of Monmouth describes the scene as follows: "Sed et inclitus ille Rex Arturus letaliter uulneratus est, qui illinc ad sananda uulnera sua in insulam Auallonis euectus est" ["Arthur himself, our renowned king, was mortally wounded and was carried off to the Isle of Avalon so that his wounds might be attended to"] (*Historia* XI, 178, 81-2/252, Thorpe 1966: 261).

Geoffrey also establishes Avalon's reputation as a place of education and medicine in the *Vita Merlini*:

Insula pomorum que Fortunata vocatur
 ex re nomen habet quia per se singula profert.
 [...]
 Illuc iura nouem geniali lege sorores
 dant his qui ueriunt nostris ex partibus ad se,
 quarum que prior est fit doctior arte medendi
 exceditque suas forma presente sorores.
 Morgan ei nomen didicit que quid utilitatis
 gramina cuncta ferant ut languida corpora curet.
 [...]
 Hanc que mathematicam dicunt didicisse sorores
 [...]
 Illuc post bellum Camblani vulnere lesum
 duximus Arcturum nos conducente Barintho,
 equora cui fuerant et celi sydera nota.
 [...]
 Posse sibi [Morgana] dixit, si secum tempore longo
 Esset et ipsius uellet et medicamine fungi.

(*Vita Merlini* 908-38)²

Loomis states that “[t]here is no attribute of Morgan’s better authenticated than her power of healing” (1991: 159). The scene reappears in both the *Alliterative* and the *Stanzaic Morte Arthure*:

And graithes to Glasthenbury the gate at the gainest;
 Entres the Ile of Avalon and Arthur he lightes,
 Merkes to a manor there, for might he no further;
 A surgen of Salerne enserches his woundes;

(*Alliterative Morte* 4307-11)³

² The island of apples which men call “the Fortunate Isle” gets its name from the fact that it produces all things of itself; the fields there have no need of the ploughs of the farmers and all cultivation is lacking except what nature provides. [...] There nine sisters rule by a pleasing set of laws those who come to them from our country. She who is first of them is more skilled in the healing art, and excels her sisters in the beauty of her person. Morgan is her name, and she has learned what useful properties all the herbs contain, so that she can cure sick bodies. [...] And men say that she has taught mathematics to her sisters, [...] Thither after the battle of Camlan we took the wounded Arthur, guided by Barinthus to whom the waters and the stars of heaven were well known. At length [Morgan] said that health could be restored to him if he stayed with her for a long time and made use of her healing art. (Read a Classic translation 29-30). The text is copied from Egeler (2015:186). The printed version from Read a Classic is deteriorated with printing errors.

³ And proceed to Glastonbury by the readiest route
 Reach the Isle of Avalon, and Arthur alights

He led his lord unto that strand;
 A riche ship, with mast and ore,
 Full of ladies there they fand.

The ladies, that were fair and free,
 Courtaisly the king gan they fonge;
 And one that brightest was of blee
 Weeped sore and handes wrang.
 “Broder,” she said, “wo is me!
 Fro leching hastou be too long;
 I wot, that gretly greveth me,
 For thy paines are full strong.”
 [...]
 The king spake with sorry soun:
 “I will wend a little stound
 Into the vale of Aveloun,
 A while to hele me of my wound.”

(*Stanzaic Morte* 3499-517)⁴

Therefore, as King states, “the *Alliterative Morte Arthure* had remained true to the ‘history’ written by Geoffrey of Monmouth and [...] provides [...] the king’s heroic death and transportation to the Isle of Avalon” (2011: 16). LaŽamon also states the idea that Arthur has survived in Avalon to await his messianic return:

Æfne þan worden þer com of se wenden
 Pwæs a sceort bau liðen sceoen mid vðen,

And goes to a manor there – he could move no further.

A surgeon of Salerno searches his wounds. (translation: Krishna)

- ⁴ He led his lord unto the strand,
 where a rich ship with mast and oar
 full of ladies now did stand.
 The ladies who were fair and free
 To the King gave a welcome strong
 And one, the most lovely was she,
 Sorely wept and her hands she wrung.
 “Brother,” she said “ah woe is me!
 From leeching have thou been too long;
 And full greatly does that grieve me
 For thy injuries are grievous strong.”
 [...]
 The king with sorry sound spoke he
 “Now to Avalon am I bound
 And there for a while shall I be
 until I am healed of my wound.” (translation: Kahn)

And twa wimmen þerinne wunderliche idithe
 And heo nomen Arður anan and aneouste hine uereden
 And softe hinne adoun leiden and for ð gunnen liðen.
 Bruttes ileueð Ȝete þat he bon on liue,
 And wunnien in Aualun mid fairest alre aluen
 And luckieð euerie Bruttes Ȝete whan Arður cumen liðe.

(*Brut* 14283-7, 90-3)⁵

Malory's version is perhaps the best known, not just because it was post-text-ed most often but also because it inspired John Carrick's famous pre-Raphaelite painting:

[...] And whan they were there, evyn faste by the banke hoved a lytyll barge wath many ladyes in hit; And amonge hem all was a quene, and all they had blak hoodis, and all they wepte anh shryked whan they swa Kynge Arthur.

[...] And than the quene seyde: "Ah, my dere brothir, why have ye taryed so longe frome me? Alas, thys wounde on youre hede hath caught overmuch coulede." And anone they rowed fromward the londe. [...]

"Comforte thyself", seyde the Kynge, "and do as well as thou mayste for in me ys no truste for to trustre in. For I {wyl} into the vate of *Avyloun* to hele me of my grevius wounde – and if thou here nevermore of me, pray for my soule." But ever the quene and ladyes wepte and shryked, that hit was a pyté to hyre.

(*Morte* 687-8, emphasis original)⁶

Malory later also discusses the chance of Arthur's survival in Avalon despite the discovery of his grave at Glastonbury in 1191. This survival becomes a central motif in the tale of "Olger the Dane". Here, Avalon is Olger's Promised Land at the end of

⁵ And of this king's end will no Briton believe it except it be the last death, at the great doom, when our Lord judgeth all folk. Else we cannot deen of Arthur's death; for he himself said to his good Britons, south in Cornwall, where Walwin was slain, and himself was wounded wondrously much, that he would fare into Avalon, into the island, to Argante the fair, for she would with balm heal his wounds, and when he were all whole, he would come to them. (translation: Madden)

⁶ And when they were there, even fast by the bank was a little barge with many ladies in it. And among them was a queen, and they all wore black hoods. And they all wept and cried when they saw King Arthur. [...] And then the queen said: "Brother, why have you stayed so long away from me? O dear, I fear the wound on your head has caught too much cold." And they rowed away from the land. [...] "Comfort yourself, said the king, and do as well for yourself as you may; for I will be no more trust for you to trust in. I will travel to the valley of Avalon, where my terrible wound will be healed – and if you do not hear from me again, pray for my soul." But still the ladies wept and cried so that it was a pity to hear. (my translation, E.O.).

his life: “[Morgan le Fay said:] ‘you shall never die, but after you have lived a life of glory on the earth you shall be mine, and I will bring you home to dwell with me for ever in Avalon, the land of Faery’” (“Olger” 348-9). Furthermore, Olger and Arthur, the latter now healed, “talked of knightly deeds and rode [...] in friendly justs against the forms of Sir Lancelot and Sir Tristrem” (“Olger” 362). Thus, Avalon is once more the Otherworld where the supposedly dead heroes are healed and survive.

Malory and Laȝamon hint at another way in which Avalon is a heterotopian place in the Arthurian tradition; it also is the home of persons who are able to work magic. Arthur’s sword Excalibur and, in Malory’s version, its valuable scabbard are said to have been forged there. Geoffrey mentions Arthur’s “Caliburno, gladio optimo et in insula Auallonis fabricato” [“peerless sword, called Caliburn, which was forged in the Isle of Avalon”] (*Historia* IX, 146, 111/199, Thorpe 1966: 217). Laȝamon adds a significant hint:

Calibeorne his sweord he sweinde bi his side,
Hit wes iworht in Aualun *mid wiȝelefulle craften.*

Brut 10547-8, emphasis added⁷

Egeler comments:

[Laȝamons] Avalon ist ausdrücklich ein Land der Zauberkunst, wie sie in die Schöpfung des Schwertes Excalibur eingegangen ist.⁸ Ferner ist es ein Land des Lebens und der Heilung, in dem tödliche Wunden geheilt werden können. Dabei ist der Verlauf der normalen menschlichen Zeit außer Kraft gesetzt, oder ist diese doch zumindest ohne Macht über die Einwohner Avalons.

(Egeler 2015: 199).⁹

Nevertheless, Geoffrey, too, associates the place with magic, at least, his Morgaine has extraordinary abilities:

⁷ Caliburn, his sword, he hung by his side, it was wrought in Avalon, with magic craft. (Translation: Madden)

⁸ Egeler here refers to Barron, xxxix. Barron links Arthur’s weapons to Celtic tradition. In the context of Avalon, it is worth mentioning that, on p. xxxviii, also Morgan, as the healer on Avalon, is connected to the same tradition. Ackroyd also emphasizes that the material was “originally Celtic in origin” (2002:113).

⁹ [Laȝamon’s] Avalon explicitly is a land of magic as it is present in Excalibur’s creation. Furthermore, it is a land of life and healing, in which deadly wounds can be cured. The ordinary course of human time either is not working, or it is without influence on the isle’s inhabitants. (my translation, E.O.).

Ars quoque nota sibi qua scit mutare figuram
 Et resecare nouis quasi Dedalus aera pennis
 Cum vult est Bristi- Carnoti-siue Papie
 Cum vult in uestris es aere labitur horis.

(*Vita Merlini* 915-18)

[She also knows an art by which to change her shape, and to cleave the air on new wings like Daedalus; when she wishes she is at Brest, Chartres, or Pavia, and when she will she slips down from the air onto your shores. (Read a Classic Translation 30)]

If we remember the Christian attitude towards magic at all times, this may well turn Avalon into a heterotopian place for those who work it. If this can be connected to the “Land of Faery” which is mentioned in “Olger” may be debatable, however, it is not impossible.

To summarize; traditional Avalon is a heterotopian place because it is a place of healing and survival for King Arthur after his last battle. He is in a state of crisis in correspondence to Foucault’s first principle. Loomis calls Avalon “a Pagan Elysium” (1991: 161). Frenzel concisely, if not entirely correctly, states:

[A]uch Avalon auf der “Insel der Gesegneten”, wohin der todwunde [...] Artus entrückt wird, ist deutlich eine Toteninsel, die unter der Herrschaft einer Fee, Morgan, die ihn heilt, steht, und von der er nach keltischer Tradition einst wiederkehren wird.

(Frenzel 1992: 385)

[Avalon, on the “blessed Island”, to which the dying Arthur is transported, is an Isle of the Dead, ruled by a Fairy, Morgan, who heals him, and the place from which, according to Celtic tradition, he will once return. (my translation, E.O.)]

I do not agree with Frenzel’s opinion that Avalon is an Isle of the Dead. The fertility of the isle and its function as a place of healing contradict this very notion. In addition, the fairies and magicians in Avalon live, so this place cannot be reduced to the place where the dead Arthur was found.

Furthermore (female) learning (the boarding school is another of Foucault’s examples, see Foucault 1984: 757) and the working of magic are characteristics of the isle, so that Foucault’s first proposition is entirely fulfilled in the Arthurian tradition.

In all her three books of Avalon, Bradley adopts all these elements. Her creation of Avalon as a place of protection goes beyond the tradition. In *Forest House*, the Goddess Cult and its priestesses have been in peril ever since the Roman invasion. The growing conflict with the Roman authorities forces the priestesses to move to the more reclusive Avalon before the Forest House falls victim to treason.

However, Avalon cannot remain a secure heterotopia either since the move there was merely a change of location, no matter how well the mists appear to hide the Tor from Roman eyes (see *Forest House* 425). The conflict with the Romans and the growing influence of fundamental Christianity remains virulent. Therefore, in *Lady*, the only way left for the priestesses is to remove Avalon from the ordinary world by the aid of the Fairy Queen:

“[...] I will tell you of a way in which the priestesses and Druids of Avalon might be saved. [...] A way to separate this Avalon in which you dwell from the rest of the human world. The Romans will only see the isle of Inis Witrin, where the Nazarenes have their church. But for you there will be a second Avalon, shifted just sufficiently so that its time will move along a different track neither wholly in Faerie nor in the human world. To mortal sight a mist will enfold it which can only be passed by those who have been trained to shape the power.”

(*Lady* 143-4)

Only after this move, Avalon has become a really safe heterotopian place.

In Bradley's version, Avalon maintains its role as a place of education for the priestesses. Their education covers both Latin and Greek, astronomy and, especially, herbal lore for healing (e.g. *Forest House* 171-8; *Mists* 157-8). In *Lady*, Avalon is turned into “the last precious refuge of their school” (*Mists* 131) when Caillean realizes that “they had skills that would win them a welcome in any British chieftain's hall. [...] Why not take the daughters of ambitious men and teach them for a time before they went out to marry?” (*Lady* 28). Thus, Bradley's Avalon can be compared to the two Foucaultian examples of the hospital and the boarding school: like in Eton or Rugby (or Hogwarts, see Oppermann's examples), the novices live separated from their families in order to concentrate on their education. Furthermore, it is the place where the old Celtic religion still exists, so that the positive influence of the Goddess remains present in Britain, if only hidden. In *Mists* (873-4), Avalon becomes a refuge also for Christians whose version of faith is not conform with that of the Church authorities. Bradley's Avalon, therefore, fulfils the needs of more than one group of individuals in a social crisis.

It is interesting, however, that Bradley deviates from the tradition in the most obvious case: Her Arthur dies on the shore of the lake before the transport could begin (*Mists* 1000). Nevertheless, Morgaine can tell the dying king:

You held this land in peace for many years, so that the Saxons did not destroy it. You held back the darkness for a whole generation, until they were civilized men, with learning and music and faith in God, who will fight to save something of the beauty

of the times that have past. If this land had fallen to the Saxons when Uther died, then would all that was beautiful and good have perished forever from Britain.

(*Mists* 999)

Thus, even though Arthur cannot survive, his mission has been accomplished. This may not be the healing promised by other versions of the Journey to Avalon Motif but it is support to the king in his final crisis as well.

3. Well-guarded thresholds

Apart from the one necessary condition, Foucault describes further characteristics of a heterotopian place, but these are, in my opinion, rather sufficient than necessary since they mostly result from the necessity of maintaining its protective function. Among them, as Oppermann (2019) demonstrates, Foucault's fifth principle is the most prominent in the context of fantasy because it has the highest potential for fantastic creativity:

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes.

(Foucault 1984: 760)

[Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable. In general, the heterotopic site is not freely accessible like a public place [sic!]¹⁰. Either the entry is compulsory, as in the case of entering a barracks or a prison, or else the individual has to submit to rites and purifications. To get in one must have a certain permission and make certain gestures.]

(Miskowiec 2015:7)

Obviously, this principle results from the necessity to protect those individuals who are in a crisis as described above. This also is the aspect where Clute's concept of polders comes in:

Literally a polder – the word derives from Old Dutch – is a tract of low-lying land reclaimed from a body of water and generally surrounded by dykes; to ensure its continued existence, these dykes must be maintained. [...] Here we use the word analogously: [...]

¹⁰ Miskowiec here translates wrongly. Foucault speaks of a mill, not of a "public place".

A polder, in other words, is an *active* Microcosm, armed against the potential Wrongness of that which surrounds it, an anachronism *consciously* opposed to wrong time.

(Clute 1991: 772)

According to Clute, “enclaves become polders only when a liminal threshold must be passed to enter them, for only then are they defended” (1991: 772). The knowledge of how to enter them has also been classified as a “threshold” (“Schwelle”; Schrackmann 2012: 273). Clute further calls polders “pacific enclaves” (1991: 772), which is reminiscent of the protective character Foucault necessarily ascribes to heterotopias. It is, according to Oppermann (2019), this way that a fantasy world develops its heterotopian qualities: A magic threshold is stronger than any other device of hiding because neither Muggles (Rowling), Mundanes (Clare) or the Uninitiated (Bradley) will be able to cross it.

It is true that thresholds have been present in fantasy since it was established; Lewis Carroll’s rabbit hole or C. S. Lewis’ wardrobe are only two famous examples. However, there is one important difference between these traditional thresholds and those of the polders I discuss here; the latter’s active construction and maintenance: A place in the fantasy world is separated deliberately from its ordinary surrounding space to create a heterotopia – and ‘thresholded’/‘poldered’ accordingly.

I suppose that, in the tradition, the journey to Avalon motif is responsible for much of the impression that Avalon can only be reached by crossing a threshold; Avalon is an obvious Otherworld where healing beyond all earthly hope is possible. However, it is not obvious that Avalon is closed to anyone who wishes to go there. A threshold is not mentioned even if Avalon’s otherworldly character is apparent. Geoffrey of Monmouth speaks of the skills a seafarer must have in order to reach the isle. “Jlluc post bellum Camblani vulnere lesum/duximus Arcurum nos conducente Barintho,/equora cui fuerant et celi sydera nota” [Thither after the battle of Camlan we took the wounded Arthur, guided by Barinthus to whom the waters and the stars of heaven were well known.](*Vita Merlini* 929-31, Read a Classic translation, 30). Furthermore, the fact that Magic was employed on Laȝamon’s Avalon hints at certain sanctions to the place, since in a Christian culture magic was certainly not performed in the open public. Therefore, a certain threshold can be assumed on the shores of Avalon, otherwise the magic there would be unprotected.

If the Barge of Avalon was magical or not is difficult to decide. Magic is not explicitly mentioned although the barge arrives at the place where Arthur lies

without being called for. In Malory's *Morte* Excalibur is thrown into the lake and received by the hand which swung it before the barge arrives (*Morte* 687-8), so this action may be interpreted as a signal for the barge to collect the fallen king. In this context one may wonder how much marvel was presupposed by the readers either from pretexts or from folk lore.¹¹

Bradley is a master in creating not only an impressive ritual by which Avalon was moved from the human world between the mists, she also explicitly describes the act of 'poldering' Avalon (*Lady* 143-52). In the third part of *Lady* and in *Mists*, a priestess is consecrated when she is able to cross the threshold by her own knowledge, power and will (*Lady* 376-8; *Mists* 158). Those who are neither initiated nor in the company of one who is are unable to reach Avalon and will arrive at the shore of Glastonbury only. Thus, her liminal polder works as well as those of Oppermann's examples. Since Bradley's Avalon was created before Rowling's wizarding world and is, in fact, the earliest example of a heterotopian fantasy created according to these rules, I see it as the prototypical¹² heterotopian fantasy world. It is not unlikely that Rowling was aware of at least *Mists*, which was a bestselling novel in the eighties, if not of the whole series. Thus, Bradley highly elaborates the few hints she receives from the tradition about possible and probable thresholds around Avalon and the isle's traditional otherworldly character and so creates one of the first examples of, if not the, prototypical heterotopian fantasy world.

4. Avalon's influence: Then and now

Foucault's sixth principle states that

[les hétérotopies] ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les Emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. [...] Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon.

(Foucault 1984: 761)

¹¹ Cf. Lewis 1963: 21. Lewis's example of Satan in "popular belief", Origen, and Milton's *Paradise Lost* and *Paradise Regained* may also equal popular belief or pretextual influence about magic and its consequences in Avalon presupposed at several stages of the Arthurian tradition.

¹² For my definition of prototype, see Oppermann 2005: 613.

Heterotopias have a function in relation to all the space that remains. This function unfolds between two extreme poles. Either their role is to create a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory [...]. Or else, on the contrary, their role is to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled.

(Miskoviec 2015: 8)

Apparently, traditional Avalon fulfils the second category which Foucault describes here. It is the place from which there comes at least some of the power that makes Arthur High King of Britain; the fact that Excalibur, Arthur's most prominent weapon, was forged in the island in the versions of Geoffrey and Laȝamon shows that whatever powers are at work in Avalon have considerable influence on the maintenance of his kingship and the resulting golden age. Malory does not mention that either Excalibur or its magical scabbard were made in Avalon (although his readers likely were aware of this tradition), neither is there any connection between the Lady of the Lake and the Isle (*Morte* 37-8). However, since the same arm which receives the sword before Arthur dies also hands it over to the king (see *Morte* 687), one might assume that the lake was the same in which Avalon is situated. In any case, magic is present with Excalibur too, otherwise the scabbard could not make Arthur invulnerable:

Then seyde Merlyon, "Whethir lyke ye bettir the swerde othir the scawberde?"

"I lyke bettir the swerde," seyde Arthure. "Ye ar the more unwyse for the scawberde ys worth ten of the swerde; for whyles ye have the scawberde uppon you, ye shall lose no blood, be ye never so sore wounded. Therefore kepe well the scawberde allweys with you."

(*Morte* 38).¹³

It can be assumed that readers familiar with the tradition also connected Excalibur and its scabbard to Avalon.

Furthermore, the Isle has traditionally been the place from which Arthur may one day return to restore his realm and to defend those invaders who destroyed Britain as it was. As an otherworldly paradise, it naturally has a more ordered

¹³ Then said Merlin: "Which do you like better, the sword or the scabbard?" "I like the sword better," said Arthur. "then you are the more unwise for the scabbard is worth ten times the sword, since while you have it upon you you will never lose blood or will be badly wounded. Therefore make sure that you have the scabbard with you always. (my translation, E.O.). See also Tobin (1993: 149) for a comparison to the scabbard-scene in *Mists*.

appearance than the real world with its wars and sorrows, or even as the ordinary world in the Arthurian legend, by which I mean the sum of all stories about King Arthur and his Knights of the Round Table. In addition, the hope of Arthur's return from Avalon was also a power to support rebellion against the conquerors of their territory:

King Arthur occupied a messianic space in British popular mythology, his return being directed at foreign oppression, which chiefly meant the English. Already at the beginning of the twelfth century we see Francophone observers commenting on this aspect of British culture. In the late Middle Ages, the Bretons too found themselves in military conflict with the English and no doubt saw new reason to hope for Arthur's promised role as deliverer from the Saxons.

(Dumville 2011: 110)

The reason why Henry II had monks 'discover' the grave of Arthur and Guinevere in Glastonbury had, as Carlson claims, more than one reason:

The abbey in Glastonbury needed money for building works, the king of the English needed, or was in the effect able to use, an Arthurian dead body as part of a larger repressive response to indigenous British rejection of his imperial overlordship in Wales.

(Carlson 2011: 200).

In 1485, incidentally (or not) the year in which Malory's *Morte* was published, Henry VII also tried to connect to Arthur's succession; not only was his firstborn delivered in Wales, he also was christened Arthur.

In Bradley's series, Avalon is a space of tolerance and order where Christianity and the ancient Celtic religion exist side by side without enmity (*Mists* 873). Therefore, it is a safe haven for opponents of Bishop Patricius and especially Gwenhwyfar, who makes Arthur break his oath to Avalon.

In addition to its protective function, Bradley's Avalon is the original source of Arthur's power. The King is of Avalon's royal bloodline by his mother Igraine, and his kingship is confirmed by the ancient ritual of the great hunt (*Mists* 196-7, 200-6); this ritual is further meant to supply Arthur with an heir from the very same line (*Mists* 189), however, due to Morgaine's giving birth to Mordred in Lothian and fostering him with Morgause, this succession will not come into power.

In a scene carefully modelled on Malory's (with the difference only that in *Mists* Viviane tells Arthur of the scabbard's protective power, not the Merlin, see *Mists* 236), Bradley relates that the sword of Avalon belongs to the Druid regalia (*Mists* 254), so again, Avalon is a power behind the King. Bradley's Arthur swears

allegiance to Avalon and to tolerance, which is beyond any other version. Only Arthur's breaking his oath causes Avalon's loss of its original power of bestowing kingship to Christianity.

In *Lady* and at the beginning of *Mists*, when the schooling of young priestesses and maidens is still in full function, Avalon also trains the wise women who are responsible for much of the healing done in Britain. Caillean herself establishes this as one of the heterotopian functions of the Isle, and Morgaine displays her knowledge of herbal lore more than once in *Mists*. Thus, also the learning of Avalon has some influence on the rest of Britain.

The transportation of the dying Arthur and his survival in order to return one day like a messiah establishes Avalon's status as a heterotopian place in most versions of the story, from Geoffrey of Monmouth onwards. Geoffrey first describes Arthur's transport to the island in a barge, and this also is present in the *Stanzaic* and the *Alliterative Morte Arthure* and in Malory's version. Avalon has been a place of hope for a mortally wounded hero. As shown above, Bradley deviates from this line in the tradition but she also shows influence of Avalon beyond the thresholds of her heterotopian Isle. Avalon may disappear in the mists, but the Goddess manages to remain in the world in the form of the Virgin Mary.

With the importance of Glastonbury as a centre of neo-Celtic movements, I am inclined to add to this result by ascribing to Avalon a heterotopian influence that crosses the limits of the Arthurian tradition and its fictional works into our own real world:

Der für Eingeweihte wohl wichtigste „Kraftort“ [...] liegt in der britischen Grafschaft Somerset im Südwesten Englands. Hier in Glastonbury versammelte sich angeblich das Who-is-Who der Sagenwelt: Josef von Arimathäa [...], um den Heiligen Gral zu vergraben [...]. König Artus fand [...] auf dem Friedhof des Klosters seine letzte Ruhestätte. Sofern es ihn gab. Oder seinen Mentor Merlin, den Urtyp des weisen Zaubers. [... Hier] soll [...] die mystische Insel Avalon liegen, [...]. Die Moore rund um die Stadt sollen sie einst wie ein Gewässer umschlossen haben. Ihr Wasser soll bis heute heilende Kraft haben. Deshalb ist es tausenden Heilssuchenden einen Besuch wert. (Behmer 2018: 60-2)¹⁴

¹⁴ The most important location of power for the initiated [...] is located in Somerset, in the southwest of England. Here, at Glastonbury, the whole Who-is-Who of the legends is said to have met: Joseph of Arimathia [...], for burying the Grail. King Arthur found [...] his last rest on the local cemetery. If he existed. Or his teacher Merlin; the prototype of the Wise Wizard. [...Here] the mythic Isle of Avalon is said to be [...]. The swamps around the city are said to have surrounded it like a body of water. They are said to have healing powers even today. Therefore, thousands of seekers for healing consider it worthwhile to go there. (my translation, E.O.).

Paxson ascribes an important part to Bradley by illustrating how her own pagan belief influenced her work: “With *Mists*, [Bradley] created from the Arthurian tradition a mythos for the emerging New Age” (1999: 110). Of course, it is not only Bradley’s success that makes Glastonbury a centre of neo-paganism but her influence may have supported this movement. Thus, the influence of the heterotopian Avalon reaches even beyond fiction into realism.

5. Further Heterotopian principles

Foucault’s three remaining principles are not as apparent and as characteristic for Avalon, but they are still perceptible.

Le deuxième principe [...] c’est que, au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner d’une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n’a pas cessé d’exister; en effet, chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l’intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.

[The second principle [...] is that a society, as its history unfolds, can make an existing heterotopia function in a very different fashion; for each heterotopia has a precise and determined function within a society and the same heterotopia can, according to the synchrony of the culture in which it occurs, have one function or another.]

(Foucault 1984: 757, Miskovic 5)

Avalon never is a central setting. Still, its functions as either the place of healing for Arthur or as the place where magical weapons are forged are apparent. These two heterotopian functions also demonstrate that the role of Avalon changes in one and the same book (e.g., LaȜamoon’s *Brut*) as well as in the whole tradition. Avalon’s different functions do not differ very much in the tradition; but in times of rebellion, it may become a place of hope for his expected return. Geoffrey also describes it as a place of learning but this does not have any great influence on the tradition, except for Bradley. Therefore, I will concentrate on her work for this part of my investigation.

With three novels, Bradley had a considerable amount of room to treat Avalon’s changing positions and functions. First, Avalon becomes a recluse dwelling place for the priestesses, so the pagan cult is moved away from the centre of society while Roman culture and Christianity take over its place. Second, Avalon’s function changes from a place of cult to a place of female schooling in *Lady*, and in *Mists*, it becomes the place where the British High King is brought to power during the rituals of the hunt and by receiving Excalibur (one should not forget

that the Dragon Island is one of the seven moved originally, see *Lady* 144-5). So, both the traditional and Bradley's Avalon fulfil Foucault's second principle.

The third principle is about different spaces all in one: "L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles" [The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible.] (Foucault 1984: 758, Miskoviec 6). With Inis Witrin and Avalon coinciding, this principle too is considered in both the tradition and especially in Bradley's Avalon series, in which the two islands are identical. The congruence of Glastonbury and Avalon was established at least with Arthur's cross on what was 'discovered' in 1191 at Glastonbury Abbey. However, even before this congruence has been manifested in single stories. How this congruence was achieved in Bradley's work becomes obvious by looking again at the words of the Fairy Queen in *Lady*:

"The Romans will only see the isle of Inis Witrin, where the Nazarenes have their church. But for you there will be a second Avalon, shifted just sufficiently so that its time will move along a different track neither wholly in Faerie nor in the human world."

(*Lady* 144)

The description of the effect the ritual has reveals that indeed two Avalons exist afterwards:

For a moment she thought that nothing had changed. Then she saw that the ringstones on the Tor were whole and straight, as if they had never been desecrated, and the slope beyond the holy well where the beehive huts of Father Josephus and his monks had stood was empty and green.

(*Lady* 151)

On the other side of the mists, there will now exist an isle with these same beehive huts and the ringstones broken and soon removed. In the near future, Glastonbury Abbey will be built there.

It is obvious that Foucault's third principle is realized easier by (fantasy) fiction than in reality, and it comes as no surprise that he chooses the stage as his example. Hugh Everett's theory of multiple universes may have a certain appeal and even be physically valid (see Vaas 2014: 51) but it cannot be justified by the average human. In fantasy, however, where thresholds and their crossings are common, disbelief is much more easily suspended. One may ask, however, if those neo-pagans who come looking for Avalon really find something at Glastonbury Tor and around the ruins of the Abbey.

According to Foucault's last remaining principle,

[l]es hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. (Foucault 759)

[Heterotopias are most often linked to slices in time—which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies. The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time.

(Miskoviec 6.)

This, again, is not as obvious in the tradition as with Bradley. Nevertheless, one can argue that Avalon as the keep of Arthur until his messianic return begins to exist after the ending of the Arthurian golden age, so that there was indeed “an absolute break with traditional time”. Henry VII's claim on Arthur marked the very beginning of the Tudor dynasty after the Wars of the Roses. And even nowadays, Avalon has been claimed by the aforementioned neo-paganists only after the New Age had come, and humankind was ripe for their cults in a world of growing complicatedness.

Bradley's own heterotopian places (I include the Forest House here since its function resembles Avalon) show this change significantly: Seclusion in the Forest House became necessary only with the Roman invasion, which is an obvious break in time. So is the beginning supremacy of Christianity, which makes it necessary to move Avalon into the mists. The emergence of great priestesses into the ordinary world (Dierna, Viviane, Morgaine) often marks changes in the political situation of Bradley's Britain: the reign of Carausius, and the kingship of Ambrosius Aurelianus and Arthur respectively. With the reappearance of the Goddess behind the veil of the Virgin Mary, the heterotopian Sacred Isle has fulfilled its function.

6. Conclusion

To sum up, Avalon fulfils all criteria of Foucault's heterotopia both in the tradition in general and in Bradley's work specifically. In the tradition, especially the Journey to Avalon Motif is responsible for the Isle's heterotopian character; Arthur the defeated and mortally wounded hero can rest here and recover in order to return and regain his lost kingdom. Foucault's other principles appear at least as hints as well. Bradley also uses many traditional elements. From these, she constructs the first heterotopian fantasy world in literary history and, therefore, a prototype on which many more recent examples can be measured while her story develops from what

Pullman calls “stark realism” (2015) in *Forest House* to a fully-fledged Fantasy in *Lady* and *Mists*. Even though the readers are not always witnesses to the creation of heterotopian polders, their necessity and construction are discussed at some point in the story. In the trilogy, all six principles Foucault has developed can be traced, some of them are elaborated because Bradley moves in fantasy and not, like Geoffrey, Laȝamon, and Malory, in a historical genre, no matter how this may be understood nowadays. It is one of those examples which are “predominantly concerned with a ‘vanished’ idealized rural world” (Meteling 2017: 67).

If Bradley was influenced by Foucault, however, cannot be proved. As likely, if not more so, is that she witnessed the situation of her own coven of the Aquarian Order of the Restoration (see Paxson 1999: 114) and wished to create for her own priestesses a place safe from Christian persecution. In her own report about the origin of *Mists*, Bradley is more interested in characters than in places. Nevertheless, the location at which she concentrates her numinous power has never lost, and will never lose, its meaning and importance for both neo-pagan pilgrims to a location of power nor for tourists who wish to engage with one of the greatest figures of myth; King Arthur.

REFERENCES

SOURCES

- “Alliterative Morte Arthure.”
1994 *King Arthur’s Death*. TEAMS Middle English Text Series.
- Bradley, M. Z.
1982 *The Mists of Avalon*. London: Penguin.
1993 *The Forest House*. London: Penguin.
2007 *The Lady of Avalon*. New York: Roc.
- Geoffrey of Monmouth
1966 *The History of the Kings of Britain*. London: Penguin.
2007 *The History of the Kings of Britain*. London: Boydell.
2011 *The Life of Merlin/Vita Merlini*. READACCLASSIC, ISBN: 9781611044614.
- Barron, W. R. J. – Weinberg, S. C.
2001 *Laȝamon’s Arthur*. Exeter: University of Exeter Press.
- Madden, Frederick
1999 *Layamon: The “Arthurian” Portion of the Brut*.
http://www.yorku.ca/inpar/layamon_madden.pdf, accessed 28 September 2022.
- Malory, Thomas
2004 *Le Morte Darthur*. New York: Norton.
- Cox, G. – Jones, E. (eds.)
1871 “Olger the Dane”. In *Arthurian Legends of the Middle Ages*. [Repr. 1995] Washington: Senate, 1995, 348-68.
- “Stanzaic Morte Arthure.”
1994 *King Arthur’s Death*. TEAMS Middle English Text Series.

SPECIAL STUDIES

Ackroyd, P.

2002 *Albion: The Origins of the English Imagination*. London: Anchor.

Barron, W. R. J. – S. C. Weinberg

2001 "Introduction". In: W. R. J. Barron – S. C. Weinberg (eds.) *LaŹamon's Arthur*. Exeter: University of Exeter Press, x-lxxi.

Behmer, K.

2018 "Auf der Suche nach dem Sinn: Der moderne Kult um die Kelten," *G/Geschichte* 2, 60-3.

Bradley, M. Z.

1988 "My Search for Morgaine le Fay". In: M. Pors (ed.) *The Vitality of the Arthurian Legend*. Odense: Odense University Press, 105-9.

Carlson, D.

2011 "Anglo-Latin Literature in the Later Middle Ages". In: A. Galloway (ed.) *The Cambridge Companion to Medieval English Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 195-216.

Clute, J.

1997 "Polder". In: J. Clute – J. Grant (eds.) *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 772.

Dumville, D. D.

2011 "'Celtic' versions of England". In Galloway, A. (ed) *The Cambridge Companion to Medieval English Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 107-28.

Egeler, M.

2015 *Avalon, 66 Nord*. Berlin: De Gruyter.

Foucault, M.

1984 "Des espaces autres". *Dits et Ecrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 752–62.

2015 "Of other Spaces. Utopias and Hererotopias" Translated by Jay Miskowiec, <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>, accessed 28 September 2022.

Frenzel, E.

1992 *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner.

Green, R. L.

1994 "Author's Note." In *King Arthur and his Knights of the Round Table*. London: Puffin, ix-xii.

Hildebrand, K.

2001 *The Female Reader at the Round Table: Religion and Women in Three Contemporary Arthurian Texts*. Uppsala University Press.

Kahn, S.

1986 *The Stanzaic Morte: A Verse Translation of Le Morte Arthur*. Lanham: University of America Press.

King, P.

2011 *Medieval Literature 1300-1500*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Krishna, V.

1983 *The Alliterative Morte Arthure: A New Verse Translation*. Lanham: University of America Press.

Le Saux, F.

2001 "LaŹamon's Brut". In: Barron, W. R. J. (ed) *The Arthur of the English*. Cardiff: University of Wales Press, 22-23.

- Lewis, C. S.
1963 "The English Prose *Morte*". In Bennett, J. A. W. (ed) *Essays on Malory*. Oxford: Clarendon, 7-28.
- Loomis, R. S.
1991 *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*. Princeton: Princeton University Press.
- Meteling, A.
2017 "Gothic London: On the Capital of Urban Fantasy in Neil Gaiman and Peter Ackroyd". *Brumal* 5 (2), 65-84, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.416>, accessed June 25, 2018.
- Oppermann, E.
2005 "The Animal Novel: An Attempt at Sub-Genre Definition". In Mazur, Z. – Bela, T. (eds.). *Language and Identity: English and American Studies in the Age of Globalization*. Vol. 2. Krakow: Jagiellonian University Press, 611-27.
2019 "The Heterotopian Qualities of the Secondary Worlds in Joanne K. Rowling's *Harry Potter* Books and Cassandra Clare's *The Mortal Instruments*". *Journal of the Fantastic in the Arts* 29 (3), 402-421.
- Paxson, D. L.
1999 "Marion Zimmer Bradley and *The Mists of Avalon*", *Arthuriana* 9, (1), 110-26.
- Pearsall, D.
2003 *Arthurian Romance: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Pullman, P.
2015 "Interview." www.achuka.co.uk/archive/interviews/ppint.php, accessed 20 May 2015.
- Schrackmann, P.
2012 "Wissen als Schwelle". In Schmeink, L. – Müller, H. H. (eds.) *Fremde Welten*. Berlin: De Gruyter, 271–85.
- Thompson, R. H.
1996 "The First and Last Love." In Th. S. Fenster (ed.) *Arthurian Women. A Casebook*. New York – London: Garland, 331-44.
- Tobin, L. A.
1993 "Why Change the Arthur Story? Marion Zimmer Bradley's *The Mists of Avalon*", *Extrapolation* 34 (2), 147-57.
- Vaas, R.
2014 "Parallelwelten/Multiversen", *Bild der Wissenschaft* 1, 36-53.

EVA OPPERMANN

Independent Scholar

Dr.Eva.Oppermann@web.de

ORCID code: 0000-0002-0017-4380

THOMAS PERSICO

Università degli Studi di Bergamo

La memoria di Dante Alighieri nell'Italia del 2021

ABSTRACT

L'obiettivo del contributo è quello di tracciare una sintesi ragionata delle celebrazioni dantesche del biennio 2021-2022. La prima parte analizza gli eventi (necessariamente in modo selettivo), a partire dalle città di Dante: *lecturae*, convegni, mostre, progetti interdisciplinari, ordinati geograficamente o per temi. La seconda parte del saggio riassume le edizioni dei testi danteschi, in primo luogo della *Commedia*, e i criteri che hanno motivato la loro pubblicazione.

PAROLE CHIAVE: Dante, celebrazioni, 2021, Dante 700, Città dantesche, filologia.

ABSTRACT

The aim of this contribution is to outline a reasoned summary of Dante celebrations of the years 2021-2022. The first part analyses the events (by necessity, in a selective manner), starting with Dante's cities. Those events, lectures, conferences, exhibitions, and interdisciplinary projects, are ordered geographically or by themes. The second part of the essay summarises the editions of Dante's texts, first and foremost of the *Commedia*, as well as the criteria that motivated their publication.

KEYWORDS: Dante, celebrations, 2021, Dante 700, Dante's cities, philology.

1. Premessa

Le celebrazioni per i settecento anni dalla morte di Dante Alighieri hanno visto la partecipazione delle principali istituzioni mondiali. Nel febbraio 2018 è stato istituito, in seno al Ministero per i beni e le attività culturali, un Comitato Nazionale presieduto da Carlo Ossola che ha avuto il grande merito di coordinare le numerose iniziative svoltesi in Italia negli ultimi anni. Proprio in onore del poeta, il 25 marzo 2020 è stato celebrato il primo *Dantedì*, giornata nazionale dedicata all'Alighieri istituita dal Consiglio dei Ministri su proposta del Ministro per i beni

e le attività culturali, Dario Franceschini. Con l'avvento dell'emergenza sanitaria, molti istituti hanno pensato di 'dilatare' l'anniversario oltre i limiti temporali imposti dall'anno solare fino ad abbracciare anche tutto il 2022.

La breve rassegna che segue, sostanzialmente bipartita (eventi danteschi e pubblicazioni di testi) e priva di qualsiasi pretesa di completezza, presenta una sintesi ragionata delle principali iniziative svolte in Italia negli anni 2021 e 2022. L'obiettivo di queste poche pagine è quello di riassumere nel modo il più possibile oggettivo le coordinate, benché sommarie, delle attività svolte e delle pubblicazioni prodotte in questo biennio dantesco.

2. Eventi danteschi

Con il 2015, 750° anniversario della nascita di Dante, è stato inaugurato un ricchissimo settennio dantesco, conclusosi nel 2021, nel 700° anniversario della morte del poeta, ma con una lunga coda di iniziative ancora in corso o in programma. Un completo regesto di tutte le attività è reperibile leggendo i materiali prodotti dal Comitato Nazionale, che ha con attenzione supervisionato le celebrazioni e ha selezionato per il patrocinio centinaia – tra le migliaia – di iniziative proposte dalle istituzioni culturali (ma non solo) di tutta la penisola.

Senza poter qui ripercorrere l'intero calendario, troppo ricco e denso per essere trattato nella sua interezza e completezza, vorrei soffermarmi sulle manifestazioni dantesche nella loro complessità, considerati i principali luoghi, le istituzioni organizzatrici e la natura, sia scientifica sia divulgativa, delle attività svolte.¹ Prime per interesse e per ricchezza di programmazione sono state le città dantesche: Firenze, che diede i natali al poeta, Verona, che lo accolse negli anni dell'esilio, e Ravenna, ultimo porto del lungo e sofferto peregrinare, che ancor oggi, nella 'zona del silenzio' dell'omonima via, custodisce le spoglie dantesche.

Ciascuna di queste città ha visto l'istituzione di comitati *ad hoc*, supervisionati dai Comuni e dalle Società scientifiche con sede locale. Il progetto, *700 Dante*, a cui hanno preso parte più di trenta istituzioni riunite in un Comitato Organizzativo coordinato dal Comune di Firenze, è sicuramente uno dei primi sviluppati in Italia a essere organizzato per macroaree di intervento, da seminari a convegni

¹ Questa rassegna è dedicata a Marco Sirtori, in memoriam, maestro, amico e coordinatore del progetto *UniBg per Dante 2021* promosso dall'Università degli studi di Bergamo per il settimo centenario dantesco. Per i dati aggiornati sulle celebrazioni, vd. il sito internet appositamente istituito dal Ministero: <https://www.beniculturali.it/dante2021>.

scientifici fino a iniziative rivolte a un più ampio pubblico, in presenza o in digitale, su Dante e sulla sua produzione.

Proprio Firenze ricorda come 'l'onda' di dantismo da cui siamo investiti in questo ricco anniversario si pone in continuità con la tradizione inaugurata tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX, dopo alcuni secoli più tiepidi ai versi del poeta.² Firenze dedicò il primo monumento a Dante solo a inizio Ottocento, su impulso del granduca Ferdinando III. Il cenotafio, conservato in Santa Croce, fu scolpito da Stefano Ricci e inaugurato nel 1830. L'iniziativa fu di particolare rilievo, dopo più di cinque secoli dalla condanna dell'autunno del 1301, tanto da suscitare l'interesse del giovane Leopardi, che nel 1818 a Recanati compose la canzone *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze*, rincuorato dal sapere in programma un'opera che avrebbe dovuto vedere la luce molto tempo prima: «Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso, / Firenze, a quello per la cui virtude / tutto il mondo t'onora» (*Canti* II, vv. 27-29, per l'ed. del testo vd. Gavazzeni 2006). Il 25 marzo del 2021, nel giorno del *Dantedì* e come segno di continuità della secolare tradizione dantesca, è stato proprio presentato il restauro di questo importante complesso scultoreo, segno anche dell'unità culturale nazionale, promosso dall'Opera di Santa Croce insieme al Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno e al Comune di Firenze.

Il monumento al Poeta è edificato, in questo centenario, anche sulla base delle iniziative scientifiche (ma non solo) che hanno abbracciato vari ambiti del sapere: dalla storia e dalla critica, con le esposizioni *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine* organizzate presso le biblioteche centrale e laurenziana da settembre 2021, all'arte (penso alla *Settimana dantesca degli Uffizi*, 24-28 marzo 2021, al *Dantedì* del 2021 al museo del Bargello), passando per la lingua (per cui si vedano i progetti *I proverbi di Dante* e *la Parole di Dante* organizzati dall'Accademia della Crusca) e la ricezione (come nel caso del convegno *Dante e i poeti italiani del Novecento*, organizzato dal centro Aldo Palazzeschi dell'Università di Firenze). Le iniziative, che si intrecciano tra scienza e la necessaria disseminazione del sapere, sono ancor più ricche se si considerano i calendari di iniziative di alcune delle più importanti istituzioni del territorio, in particolare della già menzionata Accademia della Crusca, coordinatrice, con il gruppo di lavoro del CNR-OVI, del

² Sulla fortuna (a tempi alterni) di Dante e sul rifiorire del dantismo nell'Ottocento vd. il numero monografico della *Rassegna della Letteratura Italiana* 116(2), 2012, con gli Atti del Convegno fiorentino *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, soprattutto Ghidetti 2012, 379-408, e De Laurentiis 2012, 443-494. Vd. inoltre il catalogo pubblicato in Querci 2011.

Vocabolario Dantesco e del *Vocabolario Dantesco Latino*; si aggiungono poi le *Lecturae* e i Convegni della Società Dantesca Italiana (gli Atti sono stampati per i tipi delle Edizioni del Galluzzo),³ storico polo di studio promotore dell'Edizione Nazionale delle Opere di Dante e della rivista *Studi Danteschi*, nonché le iniziative della SISMEL, Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino, tra cui i convegni *Il latino di Dante e Codex per Dante – I centri di cultura nella Firenze tra Due e Trecento* tenutisi il 19 dicembre 2020 e il 13 dicembre 2021 presso la sede di via Montebello.

Non sono poi mancati percorsi espositivi, tra cui il riallestimento multimediale del museo della Casa di Dante (che ha previsto visite anche a distanza, in rete, in periodo emergenziale), una mostra documentaria sulla vicenda umana e politica di Dante (presso l'Archivio di Stato, da ottobre 2021 a gennaio 2022), un percorso sulla fortuna dell'opera dantesca nel simbolismo (*La mirabile visione*) e varie passeggiate dantesche.

La seconda delle tre città care a Dante, Verona – successiva a Firenze in ordine cronologico, pensando alla vita del poeta –, ha visto il realizzarsi di un ampio cartellone dal titolo *Dante a Verona. 1321-2021*. Anche in questo caso al restauro del monumento dantesco in piazza dei Signori inaugurato il 7 maggio 2021 – altro storico segno di italianità e di forte unità culturale –⁴ si sono aggiunte numerose iniziative: conferenze scientifiche (l'ultimo convegno finora in programma, *Con altra voce omai, con altro vello. Dante fra antico e moderno* è in programma per il 16-21 maggio 2022), *lecturae*, l'ormai nota *Summer school internazionale in Studi danteschi* che, con cadenza annuale, arricchisce l'estate dei più giovani studiosi proponendo percorsi formativi tematici, diversi di anno in anno, sugli ambiti disciplinari cari alla dantistica, ma anche visite guidate ed esposizioni d'arte (ricordo almeno *Dante negli Archivi*, presso il Museo di Castelvecchio, tra il marzo e l'ottobre 2021). Di particolare rilievo è stato il progetto *Dante in scena*, organizzato dal Comune veronese e dall'Università, caratterizzato da una fitta rete di spettacoli ispirati e dedicati al poeta tenutisi presso i teatri cittadini (Ristori, Stabile e Campolo) dal mese di ottobre 2021 al febbraio 2022.

Non meno denso è il calendario proposto dalle istituzioni ravennati, in particolare il Comune e la Regione Emilia-Romagna, l'Università di Bologna (con sede

³ Collana «Leopereseguite», della quale sono pubblicati due volumi: il primo su *Vita nova, Fiore, Epistola XIII* (Gragnotati – Rossi – Allegretti – Tonelli – Casadei 2018), e il secondo sull'*Inferno* (Allegretti – Ciccuto – Ledda 2022).

⁴ La statua venne inaugurata nella notte tra il 13 e il 14 maggio del 1865 per scongiurare l'eventuale reazione del governo cittadino austriaco.

anche a Ravenna), la Biblioteca Classense e il Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, riuniti nel progetto *700 Viva Dante*, unico vasto programma tuttoggi è attivo con una serie di eventi, convegni e incontri programmati per l'estate 2022.

Le iniziative ravennati possono essere riassunte in quattro aree: la prima abbraccia gli eventi promossi dal Museo Dante, che sorge nel complesso monumentale francescano; la seconda è la *Lettura perpetua della 'Divina Commedia'* che ogni giorno prevede la declamazione di un canto sulla Tomba di Dante; la terza riunisce numerose mostre sui codici, sulla storia e sulle vicende personali del poeta (presso varie istituzioni, tra cui la Biblioteca Classense, il civico Museo d'Arte e gli Antichi chiostrini francescani), a cui si sono aggiunti spettacoli e itinerari performativi;⁵ la quarta più ampia area di intervento raccoglie tutte le attività di carattere seminariale, convegni e lezioni, tra cui certamente sono da annoverare le storiche *Lecture Classensi*, promosse dall'omonima Biblioteca, e le *Conversazioni Dantesche* organizzate dall'Università di Bologna, nel Campus cittadino del Dipartimento di Beni Culturali. Tra le iniziative scientifiche è poi da menzionare il Congresso Dantesco Internazionale *Alma Dante*, promosso sempre dall'Ateneo bolognese ogni due anni, a partire dal 2015, nelle cui sedi sono stati presentati i lavori in corso o compiuti sull'opera del poeta, comprese le diverse edizioni critiche della *Divina Commedia* che stanno vedendo la luce proprio in questi mesi.

Anche Ravenna, in segno di quell'unità culturale auspicata dai padri ottocenteschi, propone annualmente uno storico incontro con Firenze: *L'Annuale della morte di Dante*, celebrato nella seconda domenica di settembre. In questa nota occasione la città che diede i natali al poeta offre l'olio per la lampada votiva. Per l'anno 2021, in vista del settimo centenario della morte, tutte le città dantesche sono state invitate a conferire il proprio gonfalone e a riunirsi nel ricordo del padre della lingua italiana.

Tra le altre città, ha uno 'statuto dantesco' particolare Roma, con le sue istituzioni culturali e scientifiche. La Casa di Dante e il Centro Pio Rajna (Centro studi per la ricerca letteraria, linguistica e filologica) hanno proposto la nota *Lectura Dantis Romana*, giunta all'ultimo canto del *Paradiso* nel febbraio 2022, e una serie di iniziative celebrative legate anche alle iniziative editoriali in corso, in particolare per la *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante (NECOD)*, di cui si parlerà nei prossimi paragrafi.

L'Accademia Nazionale dei Lincei ha organizzato diversi appuntamenti celebrativi, parte del progetto *Il trittico dell'ingegno italiano: Dante 1321-2021*.

⁵ Per l'elenco completo delle mostre: https://vivadante.it/mostre-2021/#08_20.

La struttura del calendario prevede due giornate di studio (*La Biblioteca di Dante* nell'ottobre 2021 e *La ricezione della 'Commedia' dai manoscritti ai media* nel marzo 2022), seguite da omonime mostre, e una terza esposizione di opere d'arte e manufatti artistici a cui Dante rinvia nelle sue opere: *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della 'Commedia'*, un progetto curato da Maria Luisa Meneghetti e da Alessio Monciatti presso la Palazzina dell'Auditorio di Villa Farnesina (dal 26 marzo al 25 giugno 2022, il catalogo è pubblicato in Meneghetti – Monciatti – Resconi 2022).

Altra istituzione storicamente dantesca con sede a Roma, ma con comitati diffusi in tutto il mondo, è la Società Dante Alighieri: tra le migliaia di eventi promossi da tutte le sue sedi (per il 2021 ricondotti a tre grandi àmbiti, cioè mostre itineranti e convegni, iniziative per la Settimana della Lingua Italiana nel mondo e *A riveder le stelle*, cartellone internazionale di iniziative per il settimo centenario), di particolare rilievo è l'inaugurazione della piattaforma *Dante Global*, dedicata alla formazione linguistica e al progetto *Nell'Italia di Dante*, un itinerario in tutta la penisola che accompagna il visitatore nei luoghi citati o vissuti dal poeta.⁶ Punto di partenza di questo viaggio è il grande lavoro di Giulio Ferroni, *L'Italia di Dante. Viaggio nel Paese della 'Commedia'*, uscito a fine 2019, reso fruibile anche in 'pillole' video grazie alla collaborazione con Rai5, Rai Cultura e Rai Scuola.

Il grande monumento a Dante offerto dall'Italia in questo settennio vanta anche contributi di molte altre istituzioni e di molte altre città, che, anche se non strettamente dantesche, hanno voluto manifestare la loro vicinanza al padre della lingua italiana. *In primis* sono da segnalare le numerose società scientifiche di settore, tra cui la Società dei Filologia della Letteratura Italiana (SFLI), la Società Italiana di Filologia Romanza (SIFR) e l'Associazione degli Italianisti (AdI), che hanno avuto il merito di organizzare interessanti iniziative e di proporsi come poli di coordinamento e di diffusione del fitto calendario in programma soprattutto nel biennio 2021-2022. L'AdI, in particolare, ha proposto un gruppo di lavoro, *Dante&Noi*, che ha unito il mondo universitario a quello della scuola, per favorire la disseminazione del sapere e la diffusione delle discipline filologiche e letterarie, al contempo presentando un calendario nazionale completo con tutte le iniziative proposte da enti, istituzioni e centri di cultura. Tra le numerose

⁶ Con la regia di Lamberto Lambertini, la Società Dante Alighieri aveva promosso anche la realizzazione di una serie di cortometraggi, uno per canto e per sette anni complessivi di lavoro, sul poema dantesco: *Maratona infernale* (per *l'Inferno*), *Montagna infinita* (*Purgatorio*), *Senza principio, senza fine* (*Paradiso*). I filmati sono liberamente accessibili: <https://ladante.it/il-nostro-film.html>.

attività, si segnalano il progetto *Nel nome di Dante. Gli scrittori contemporanei rileggono la 'Divina Commedia'*, a cui hanno collaborato Università di tutta la penisola (Pisa, Firenze, Roma, Milano, Torino, Venezia, Bergamo etc.), e una serie di videolezioni dantesche.⁷

Sempre procedendo in modo selettivo, tra le città più attive, si segnalano Siena, con il progetto *Siena per Dante*, e Pisa, con il programma *700 Dante* coordinato da Alberto Casadei (compresa una staffetta dantesca organizzata in piazza dei Miracoli nel settembre 2021). Torino ha visto l'Università impegnata in un ampio programma dantesco (*Dante Settecento*, diretto da Donato Pirovano), inaugurato il 25 marzo 2021 con il *Processo a Paolo e Francesca* e poi proseguito con convegni, letture dantesche e progetti rivolti a un più ampio pubblico.⁸ All'interno di questo ampio cartellone, di particolare valore interdisciplinare è stata l'iniziativa *Dante, il tempo e lo spazio* coordinata da Giuseppe Noto, con l'obiettivo di riunire discipline umanistiche e 'scienze dure' e di aprirsi al mondo della scuola.⁹

L'Università di Milano, da anni attiva con il gruppo 'Coordinate Dantesche', dal 2016 propone giornate sui principali problemi critici, dalla costruzione della *Commedia* fino alla contestualizzazione geografica e astronomica del poema. Dal punto di vista divulgativo, sempre su impulso del gruppo milanese, si segnala il fortunato laboratorio *Stai fermo un girone*, un gioco dell'oca per scoprire l'*Inferno* di Dante presentato nel settembre 2017 e ancora variamente riproposto dall'ateneo milanese e non solo.¹⁰

Altre numerose iniziative sono state registrate nei più importanti atenei d'Italia: Venezia Ca' Foscari, con letture, convegni e seminari interdisciplinari (a dicembre, in collaborazione con il Teatro 'La Fenice' si è tenuto un Convegno su *Dante e la musica tra Medioevo e Rinascimento*, che ha arricchito le iniziative 'musicologiche' promosse anche da altri enti, tra cui il Centro di studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento di Certaldo, il Festival dei Due mondi di Spoleto

⁷ Per il progetto digitale, vd. il canale ufficiale: <https://www.youtube.com/channel/UCHs-GgnIXLKH77jhzPeAnMg>.

⁸ Per il programma completo: <https://www.unito.it/ateneo/gli-speciali/speciale-dante-700>.

⁹ Rinvio al canale del progetto: <https://www.youtube.com/channel/UCkcZBkZGjnkMRJ-J6UhMKkqw>. Sono inoltre disponibili gli atti cartacei, per cui vd. Noto – Persico – Cicchella – Priolo 2022.

¹⁰ Ne è derivata anche una pubblicazione, per cui vd. Barucci – Borsa – Guglielmetti – Sacchi – Tagliani 2021, liberamente scaricabile all'indirizzo <https://libri.unimi.it/index.php/milano-noup/catalog/book/71>.

e la Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina),¹¹ l'Università di Chieti-Pescara 'Gabriele D'Annunzio', le Università di Roma 'La Sapienza', 'Roma Tre', 'Tor Vergata', l'Università di Salerno, l'Università di Bari, che ha proposto i convegni *Dante e le scienze* (9 aprile 2021) e «*Dietro al mio legno che cantando varca*» (sulle riscritture, 13-14 maggio 2021), l'Università di Napoli 'Federico II', con l'attivissimo gruppo filologico da anni attivo su molteplici versanti (uno su tutti il progetto *Illuminated Dante Project* dedicato ai codici danteschi miniati),¹² e molte altre.

Anche Bergamo, città 'non propriamente dantesca', si è unita alle celebrazioni con una serie di iniziative avviate nel 2015 dalla collaborazione tra il Comitato locale della Società Dante Alighieri e la Fondazione Credito Bergamasco, e poi proseguite nel progetto *UniBg per Dante 2021* coordinato da Marco Sirtori, una serie di eventi in presenza e digitali rivolti agli studiosi e a tutta la cittadinanza. Tra le iniziative proposte si ricordano la serie di quasi sessanta 'video-pillole' *5 minuti con Dante* che hanno coinvolto decine di studiosi provenienti da diversi atenei italiani ed esteri (una delle prime ampie iniziative per *Dante 2021*, inaugurata nel luglio 2020), la *Lectura Dantis Bergomensis*, due serie di *Conversazioni su Dante* e il convegno internazionale *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante* (13-15 maggio 2021), del quale sono in preparazione gli Atti.¹³

Le forme di esaltazione della figura di Dante, insomma, non sono mancate: dalla più tradizionale *Lectura* 'boccacciana', fino alla programmazione di spettacoli e *performances*, la forza di questi anni all'insegna della memoria di Dante è ancora viva nelle principali città italiane, nei cittadini e nelle loro istituzioni.

3. Edizioni critiche, commenti e studi sui testi

Anche questa seconda sezione non pretende di essere completa o esaustiva: le pubblicazioni dantesche uscite negli ultimi anni, soprattutto nel 2021, rendono difficile il lavoro di selezione, considerato anche l'alto grado di variabilità degli

¹¹ Convegni *I vapori del cuore: Dante e la musica* (Spoleto, 9 lugli 2021) e *Dante e la musica del suo tempo: musicologia e filologia e confronto* (Roma-Palestrina, 8-9 ottobre 2021).

¹² Per il progetto vd. la pagina ufficiale: <https://www.dante.unina.it/public/frontend/index>.

¹³ Vd. la pagina del progetto: <https://dlcs.unibg.it/it/seminari-e-convegni/unibg-dante-2021> e il canale relativo, con tutti i video pubblicati: <https://www.youtube.com/c/UniBgperDante2021>. La fitta rete di iniziative è stata sviluppata dal Dipartimento di Lingue, Letteratura e Culture Straniere, grazie anche e soprattutto al sostegno di Rossana Bonadei (Direttrice di Dipartimento), e dal Dipartimento di Lettere, Filosofia e Comunicazione per la serie di *Conversazioni su Dante* coordinate da Luca Carlo Rossi.

studi e degli approcci, dall'ecdotica alla critica, fino alla comparatistica. Per un quadro complessivo sulla produzione critica su Dante rinvio all'ultimo e recentissimo volume della *Enciclopedia Dantesca*, nel quale ampio spazio è riservato all'aggiornamento bibliografico relativo ai contributi pubblicati per i Centenari dal 1865 al 1965, e poi tra il 1965 e il 2021.¹⁴ In questa sede, per necessità di *brevitas* e con l'intento di cercare comunque di contribuire al lavoro di aggiornamento bibliografico in corso, limiteremo l'ambito di indagine alle sole edizioni di commenti e di testi danteschi uscite nel 2021 e nel 2022 (fino al mese di maggio), con l'aggiunta di alcuni volumi, spesso nella forma di raccolte di saggi, dedicati alle innumerevoli questioni (soprattutto ecdotiche) che ancora oggi rendono gli studi danteschi non privi di un vivacissimo dibattito.¹⁵

Tra le pubblicazioni che hanno visto la luce in questo biennio spiccano le nuove edizioni della *Commedia* curate da Giorgio Inglese, da Enrico Malato e quella coordinata da Paolo Trovato; la prima è completa, in tre tomi (Inglese 2021); della seconda è stato pubblicato un primo tomo, con i canti I-XVIII dell'*Inferno* (Malato 2021); della terza, nell'aprile 2022, è stato pubblicato il primo volume, in due tomi, con l'intera prima cantica (Ferretti Cuomo – Tonello – Trovato 2022).

Inglese ridefinisce il canone dei testimoni a partire dai più recenti studi compiuti da Paolo Trovato e da Federico Sanguineti – editore della nota *Dantis Alagherii Comedia*, della rispettiva appendice bibliografica e dell'edizione dell'*Inferno* fonomorfolologicamente coerente con il fiorentino del Pluteo XI 12 –,¹⁶ riconoscendo sostanzialmente tre *lecturae* formatesi negli anni immediatamente seguenti alla morte di Dante: la prima è riconoscibile nell'operazione di Forese (probabilmente Donati) datata agli anni 1330-1331, restituibile tramite la collazione del codice Trivulziano 1080 (1337-1338) e dell'Aldina AP XVI 25 della Biblioteca Braidense; la seconda coincide sostanzialmente con il codice Urbinato latino 366 della Biblioteca Apostolica Vaticana (1352), solo testimone antico della tradizione

¹⁴ Per gli ultimi anni, fino al 28 febbraio del 2021, vd. in particolare Rigo – Forte – Dell'Oso – Calculli – Trovato 2021: 619-700. Ai decenni precedenti sono dedicati invece gli aggiornamenti 1975-1984 (pp. 591-600) e 1985-2005 a cura di Enzo e Sara Esposito (pp. 601-618). Per quanto riguarda le pubblicazioni uscite durante i precedenti centenari rinvio alla sezione *Studi su Dante*, pp. 576-590.

¹⁵ La forma, sebbene discorsiva, è prossima a quella di una raccolta di brevi schede il più possibile oggettive e sintetiche, ma che possano riassumere il quadro degli studi e lo *status quaestionis* attuale.

¹⁶ Sanguineti 2001 e 2005. Vd. inoltre l'ed. critica dell'*Inferno* in Sanguineti 2020 e le edizioni dantesche curate da Eleonisia Mandola, con premessa di Federico Sanguineti (Mandola 2018 e 2019).

emiliano-romagnola rappresentata dal ramo β – se si esclude il ms. Riccardiano-Braidense,¹⁷ afferente a β per contaminazione – isolato anche da Petrocchi; la terza *lectura* raccoglie i testimoni di una vulgata tosco-fiorentina a cui afferisce la quasi totalità dei testimoni pervenuti, fin dai più antichi e autorevoli, tra cui anche i codici 190 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza, datato al 1336, e l'Ashburnhamiano 828 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, copiato a Pisa entro l'agosto del 1334 e riconosciuto come prestigioso collaterale alla vulgata.¹⁸

Considerata la complessità della tradizione, fortemente contaminante fin dai primi codici conservati, Inglese (come già Petrocchi) si basa su una disamina attenta e qualitativa delle lezioni sostanziali; in caso di adiaforia sono prescelte le varianti che accordano l'edizione di Forese con l'Urbinate o quelle che accomunano quest'ultimo con la vulgata. Il codice Trivulziano rimane riferimento per la *facies* linguistica, solo con i necessari interventi sui tratti estranei al fiorentino 'colto' entro i primi anni del Trecento.¹⁹

Stimolato dal lavoro di Sanguineti, anche Paolo Trovato, coordinatore dell'ormai ventennale gruppo di ricerca ferrarese, ha recentemente proposto una nuova edizione dell'*Inferno* in due tomi, il primo contenente l'edizione del testo, a cura dello stesso Trovato e di Elisabetta Tonello, e il secondo il commento, a cura di Luisa Ferretti Cuomo.²⁰ Il lavoro, dopo un'analisi del testimoniale non frammentario condotta tra il 2007 e il 2017 sui 400 *loci* isolati da Michele Barbi e su ulteriori varianti, è fondato su undici testimoni considerati più attendibili, divisi sostanzialmente in due rami, a cui afferiscono quattro famiglie settentrionali dalle quali discenderebbe, grazie a procedimenti di ritraduzione e contaminazione, il ben più ampio *corpus* tosco-fiorentino (α , che comprende cinque sestì circa del totale dei testimoni pervenuti). Al ramo γ risalgono le famiglie *bol* (mss. Bologna, Bibl. Universitaria, 589; Firenze, Bibl. Laurenziana Strozzi 155, e Paris, Bibl. Nationale, It. 533) e *mad* (mss. Madrid, Bibl. Nacional, 10186, il già citato Riccardiano-Braidense e Palermo, Bibl. Centrale della Regione Sicilia, Pal. XIII G.1); al ramo β_0 afferiscono invece le famiglie β (mss. Urbinate 366 e Udine, Università di Udine, Biblioteca Florio, 001) e *p* (mss. Padova, Bbibl. del Seminario Vescovile, 9,

¹⁷ Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2.

¹⁸ Ma vd. anche i saggi preparatori, soprattutto Inglese 2007, 51-72, e Inglese 2019, 15-55. Il testo rivisto era stato anticipato anche in Inglese 2013.

¹⁹ Per l'adozione della *facies* linguistica del Trivulziano vd. anche Petrocchi 1966-1967, 413-420.

²⁰ Molti son gli studi preparatori; sinteticamente rinvio a Tonello 2018 e a Cita – Marchetti – Niccolai – Tonello – Trovato 2020, 9-116.

Firenze, Bibl. Laurenziana, 40 1, Padova, Bibl. Del Seminario Vescovile, 9) a loro volta bipartite. Il testo di riferimento per *facies* linguistica è, in questo caso, identificato con il codice Florio, testimone tardo trecentesco caratterizzato da una patina settentrionale più lieve rispetto all'Urbinate.

Diversa è invece la prospettiva con la quale si inaugura, dopo l'anticipazione nella collana «I Diamanti» (Malato 2018¹), l'edizione del poema curata da Enrico Malato. Essa è fondamentalmente basata sul testo stabilito da Giorgio Petrocchi che già lo stesso curatore aveva avuto modo di esaminare fin dal 1968 (Malato 1968, 131-162), rivisto ora attraverso un attento esame complessivo dei casi di adiaforia, riconsiderati alla luce di alcuni criteri quali la *lectio difficilior* e l'*usus* dei copisti.²¹ I principi che animano la l'aggiornamento del testo petrocchiano sono gli stessi che il curatore già aveva riassunto nel 2004: l'ordinamento genetico dei codici conservati, anche quelli più antichi, risulta, nella pratica, impossibile; non è pertanto legittimo l'approccio bédieriano o pseudo-bédieriano in mancanza di un *codex optimus*; la tradizione del poema non permette nemmeno un approccio strettamente lachmanniano o pseudo-lachmanniano. Rimane pertanto «una strada nuova, che è poi tale solo nella sua dichiarazione», ossia quella della «*interpretatio* in funzione della *constitutio textus*».²² Ed è proprio una ricca operazione interpretativa che giunge in aiuto nel procedimento della *constitutio textus* a partire da un «testo-base» selettivo sicuro – quello petrocchiano –, secondo la pratica ecdotica ampiamente adottata in tutto il progetto della «Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante» (*NECOD*) che consta attualmente di cinque volumi in undici tomi.²³ Della stessa collana, nel 2021, sono apparsi in un unico volume il *Rimario alfabetico* e il *Rimario strutturale* – particolarmente utile per l'analisi metrica del poema –, corredati da una serie di indici che ulteriormente valorizzano il ricco repertorio di rimanti a cui Dante ha fatto ricorso nelle tre cantiche.²⁴

Le tre edizioni, che si aggiungono ad altre apparse negli anni immediatamente precedenti, sono testimonianza della grande vivacità degli studi filologici (in

²¹ Malato 2021. L'apparato delle varianti rispetto al testo Petrocchi è raccolto nelle pp. 568-731.

²² Così in Malato 2021, 551-552.

²³ Malato 2018², 4, che aggiorna due contributi apparsi sulla *Rivista di Studi Danteschi*, 17(2), 2017, 225-300 ('*Inferno*') e 17(1), 2018, 79-208 ('*Purgatorio*' e '*Paradiso*'), preceduti da Malato 2007, 3-72.

²⁴ *Rimari* in Albonico – Stanga 2021. Nello stesso anno sono state pubblicate anche le ristampe aggiornate di altri due volumi della *NECOD*: *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra* (Baglio – Azzetta – Petoletti – Rinaldi 2021) e *Il Fiore* (Formisano 2021).

questo caso danteschi) nell'ampio e inesauribile dibattito sui testi, sulla loro tradizione e sulla loro restituzione.

Lo stesso vitalismo si riconosce, nel biennio del centenario, anche nell'edizione di commenti danteschi. Tre, in particolare, sono i testi pubblicati tra il 2021 e il 2022: il *Comentum* di Pietro Alighieri nella forma della seconda redazione, il *Dante con l'esposizione* di Bernardino Daniello e il commento di Pompeo Venturi. Il primo dei tre, come gli altri pubblicati nell'ambito della «Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», è di particolare rilievo, perché frutto del lavoro del figlio di Dante: la seconda forma del suo commento, unica interamente inedita e realizzata tra il 1342 e il 1355, è restituita tenendo fede ai codici Ashburnhamiano 841 e Barberiniano Latino 4029, dato che il terzo codice pervenuto, il Canoniciano Italiano 103, è latore di una forma ulteriormente rielaborata, a tratti frammentaria e parziale, della seconda redazione.²⁵

Per quanto riguarda Daniello, il lavoro di Giorgio Priolo risponde alla mancanza di un testo criticamente stabilito sulla base della *princeps* veneziana, non trascurando però l'intera consistenza della tradizione a stampa, con 218 copie individuate. Del commento, uscito postumo nel 1568 presso lo stampatore veneziano Pietro da Fino, giunge infatti la sola edizione recente a cura di Robert Hollander e Jeffrey Schnapp, con la collaborazione di Kevin Brownlee e Nancy Vickers (Hanover-London, University Press of New England, 1989), inclusa nella banca dati del *Dartmouth Dante Project*, ma i noti limiti del testo critico hanno reso indispensabile una nuova edizione dell'apparato d'esegesi del Daniello.

Il terzo uscito, il commento di Pompeo Venturi, curato da Antonio Marzo, è infine testimonianza della grande rinascita dantesca nel primo Settecento. Nato con scopo sostanzialmente didattico, anche nell'ambito della formazione gesuitica dei giovani, il testo fornisce un corredo esegetico con numerose nuove proposte interpretative rispetto a quanto fino ad allora testimoniato.²⁶ In uscita, sempre nell'ambito della «Edizione Nazionale», sono il *Commento all'Inferno* di Guiniforte Barzizza (1440 circa) a cura di Federico Ruggiero e l'inedito commento integrale di Alberico da Rosciate (*post* 1343), curato da Marco Petoletti e dallo scrivente.²⁷

Si segnalano poi due anastatiche di prestigiose cinquecentine, entrambe ristampate da Olschki in occasione del settimo centenario della morte del poeta.

²⁵ L'edizione, in due tomi, è pubblicata in Alvino 2021.

²⁶ Per l'edizione in due tomi del commento vd. Marzo 2022.

²⁷ Per l'ultimo commento in lavorazione, vd. almeno Petoletti 1995 e 1998, Persico 2020¹ e 2020².

La prima è la *Quaestio de Aqua et Terra* che vide la luce per i tipi dello stampatore veneziano Manfredo Bonelli nel 1508 (*Quaestio* 2021), a cura di Giovanni Benedetto Moncetti e dedicata al cardinale Ippolito d'Este, nodo più alto (ma non per questo meno discusso) a cui si può risalire nella *recensio*.²⁸ L'unico manufatto pervenuto, il codice CCCXIII conservato a Verona presso la Biblioteca Capitolare, è infatti una copia della *princeps* eseguita a Firenze nel giugno 1775. Già nel Cinquecento la diffusione del testo non fu delle più ampie, tanto che si annovera una sola seconda stampa, fedele all'edizione del Moncetti se non per alcune correzioni tipografiche e per l'aggiunta di brevi sommari riassuntivi, che vide la luce a Napoli nel 1576 «apud Horatium Salvianum» per le cure di Francesco Storella. Considerata questa 'particolare' tradizione, la stampa del 1508 è quindi di tutto rilievo. Olschki ripropone quindi l'anastatica già pubblicata nel 1905 con traduzioni in italiano, spagnolo, francese, tedesco e inglese, con lo scopo di presentare Dante come sintesi della cultura medievale, corredata dalle introduzioni di Giuseppe Boffitto e di Ottavio Zanotti Bianco.

La seconda cinquecentina recentemente riproposta in anastatica è quella che vide la luce nel 1502 per i tipi di Aldo Manuzio, *Le terze rime di Dante*, le tre cantiche della *Commedia*, secondo l'esemplare conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna e fino al 1905 posseduto da Leo Olschki (Barbieri 2021). Si tratta di una prestigiosa edizione – ma non di difficile reperimento nei cataloghi delle principali biblioteche storiche italiane – curata da Pietro Bembo, poi ristampata nel 1515 e fondamento per pregevoli edizioni dantesche del Cinquecento, tra cui quelle commentate da Alessandro Vellutello (1544) e dal già menzionato Bernardino Daniello (1568), fino alla stampa del 1595 istruita dall'Accademia della Crusca.²⁹ L'iter di allestimento dell'edizione è discusso nella prefazione di Maurizio Tarantino e nell'introduzione di Edoardo Barbieri, *Noterelle per una anastatica (Dante, 'Le terze rime', 1502)*.

Altre due anastatiche che hanno visto la luce in questo Centenario sono quella del codice – ora smembrato tra Paris, Bibl. Nationale, 2017, e Imola, Bibl.

²⁸ Il Moncetti dichiarò più volte di aver corretto il testo (così nel frontespizio, c. A1r: «questio florulenta ac perutilis de duobus elementis aquae et terrae tractans nuper reperta [...] diligenter et accurate correctata fuit», e poi nelle *colophon* di c. C4r) e tali affermazioni spinsero molti filologi a dubitare della bontà dell'operazione. Vd. sinteticamente la *Nota al testo* di Padoan, in *Questio* 1968, XXXV; Rinaldi, *Nota al testo*, in Baglio – Azzetta – Petoletti – Rinaldi 2021, 671-674.

²⁹ Per i testi allegati ai commenti danteschi vd. brevemente Pirovano 2014, 24-31, e Priolo 2021, 45-92.

Comunale, 76 – con le miniature che il ‘Maestro delle Vitae Imperatorum’ eseguì per Filippo Maria Visconti (*Divina Commedia del Duca Filippo Maria Visconti. Per il VII Centenario Dantesco 1321-2021. Edizione in facsimile dei codici: ms. Italien 2017, su concessione della Bibliothèque Nationale de France; ms. 76, su concessione della Biblioteca Comunale di Imola, Rimini, Imago, 2021*), e quella del ms. Napoli, Bibl. dei Girolamini, C.F. 2.16 – codice Filippino –, prezioso manufatto degli anni sessanta del Trecento arricchito da un fitto corredo iconografico e da glosse latine poste ai margini del testo o nell’interlinea (*Il Dante svelato dei Girolamini*, Roma, Treccani – Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021, 2 voll., con commentario a cura di Andrea Mazzucchi).

Non sono mancate, inoltre, edizioni indirizzate a un pubblico più ampio, come nel caso dell’Edizione completa di tutte le opere dantesche pubblicate da Giunti-Bàrbera (*Tutte le opere* 2021), un’operazione di carattere storico e divulgativo che tiene comunque conto di alcune delle lezioni testuali più accreditate dai dantisti contemporanei, o come l’edizione commentata, in tre volumi, di Roberto Mercuri, che fornisce al lettore un approfondito commento sulla struttura delle cantiche, sulle allegorie e sui personaggi incontrati da Dante lungo il poema (Mercuri 2021). Sicuramente da segnalare, inoltre, è la *Divina Commedia* in nove volumi, tre per cantica, diretta dalla Società Dantesca Italiana e uscita con cadenza quattordicinale dal 31 dicembre 2020 al 22 aprile 2022 per Gedi-La Repubblica. Rispondendo, per un certo verso, alla domanda di Gianfranco Contini sulla rappresentabilità del poema fin dalle prime copie diffuse, i versi raccolti in ciascun volumetto sono corredati da molte illustrazioni, miniature, riproduzioni di codici e di opere d’arte, da Sandro Botticelli a Salvador Dalí (Ciccuto, M. – De Martino, D. 2021). Le tre cantiche sono introdotte dai contributi di Stefano Massini, Melania Mazzucco e Massimo Cacciari e ciascun canto è corredato da un commento storico e parafrastico affidato a diversi studiosi, sotto la supervisione di Marcello Ciccuto e di Domenico De Martino.³⁰

Sempre nell’ambito di edizioni corredate da un ricco apparato iconografico si segnalano l’annunciata *Divina Commedia* curata dal compianto Emilio Pasquini, Giuseppe Ledda e Giancarlo Benevolo, con ottantotto disegni di Federico Zuccari,³¹ e la *Divina Commedia* a cura di Sergio Risaliti in collaborazione con

³⁰ Approfitto per ringraziare Leyla Livraghi, che mi ha fornito alcuni materiali tratti dai volumi pubblicati.

³¹ Pasquini – Ledda – Benevolo 2021. L’edizione comprende anche una tavola tripartita realizzata digitalmente in microscrittura su lamina metallica. L’originale, spedito in orbita

Riccardo Bruscagli, arricchita da saggi di Cristina Acidini e Giorgio Bacci, con 50 riproduzioni di opere inedite del maestro Mimmo Paladino.³²

Molte sono poi le edizioni dantesche tradotte apparse all'estero, alle quali sarebbe da dedicare un saggio a sé stante. Rientra forse tra le edizioni più prossime a quelle italiane il lavoro a più mani, con la traduzione di Raffaele Pinto, uscito a Madrid nel 2021: una *Divina Commedia* bilingue dotata di un'ampia introduzione nella forma di una raccolta di entrate enciclopediche e di un commento disposto ai margini del testo originale (secondo quanto stabilito da Petrocchi) e della rispettiva traduzione.³³ Lo stesso Pinto ha curato il commento all'*Inferno* uscito nel dicembre 2021 per Edimedia, con espansione in rete (Pinto 2021).

Meriterebbero una menzione anche i numerosi saggi pubblicati tra gli anni 2021 e 2022 riguardo ai molteplici problemi della filologia dantesca: i numeri delle principali Riviste scientifiche specializzate si sono dimostrati ricchissimi di contributi che spesso hanno avuto il merito di offrire nuovi indirizzi metodologici e critici.³⁴ Molti sono anche i volumi espressamente dedicati allo studio delle opere dantesche: monografie tematiche e raccolte di saggi (sulla geografia, sulle fonti classiche, sulla storia e sulla lingua, come nel caso di Allegretti 2021, Antonelli 2021, Ardissino 2021, Carrai 2021, Granese 2021, Pasquini 2021, Pirovano 2021, compreso il lavoro di Rea – Steinberg 2021),³⁵ su aspetti linguistici (come ad es. Lippi 2021, Sanguineti 2021) sulla biografia (come Avellano 2021, Pellegrini 2021, Indizio 2021), sulla ricezione moderna e contemporanea (nei fumetti e nei media, come Canova – Lombardo – Rigo 2021, Casadei – Gervasi 2021, Scharold

verso la Stazione Spaziale Internazionale nell'ottobre 2021 e poi lanciato da un cosmonauta verso il sole, è inciso su tre fogli in oro e titanio, legati da anelli che uniscono tra loro le tre cantiche.

³² Risaliti – Bruscagli 2021.

³³ Per il testo vd. Arqués Corominas – Cappuccio – Cattermole Ordóñez – Pinto – Varela-Portas de Orduña – Vilella Morató 2021.

³⁴ Cito qui, ma in modo certamente incompleto: la *Rivista di Studi Danteschi*, gli *Studi Danteschi* e il *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, *Le tre corone*, *L'Alighieri*, la tedesca *Deutsches Dante Jahrbuch*, la statunitense *Dante Studies* e la spagnola *Tenzone*. Si aggiungono poi le Riviste che hanno dedicato numeri tematici a Dante, tra cui *Italianistica* 50(1), 2021 (che celebra anche il cinquantesimo anno della fondazione della Rivista); *Studi e Problemi di Critica Testuale* 103, 2021 (nel centenario della morte di Dante e in ricordo di Emilio Pasquini), *Rivista di Letteratura Italiana* 39(3), 2021 e 40(1), 2022 con gli Atti del convegno torinese, coordinato da Donato Pirovano, *Dante nella poesia del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio*.

³⁵ A questi, dedicato alla didattica, di segnala, per i *Quaderni della Ricerca*, vd. il recentissimo Noto – Persico – Cicchella – Priolo 2022.

2021) e sull'aneddotica (Rossi 2021).³⁶ Si segnalano poi i progetti d'indagine sui testimoni manoscritti delle opere dantesche e sulla formazione culturale di Dante attraverso il recupero e lo studio delle testimonianze manoscritte conservate in Emilia Romagna e a Firenze: *Dante e 'la Divina Commedia' di Emilia Romagna*, e *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine*, curati da Gabriella Albanese, Sandro Bertelli, Sonia Gentili, Giorgio Inglese e Paolo Pontari.

Per quanto riguarda i progetti digitali, è sicuramente da menzionare l'intenso lavoro, coordinato dall'Accademia della Crusca e dall'Istituto del CNR – Opera del Vocabolario Italiano, per la redazione del *Vocabolario Dantesco* e del *Vocabolario Dantesco Latino*, con l'obiettivo di raccogliere l'intero patrimonio lessicale trasmesso dalle opere di Dante, interamente e liberamente consultabile tramite piattaforme informatiche in continuo aggiornamento.³⁷ Si segnalano inoltre il progetto dell'Università di Napoli 'Federico II', *Illuminated Dante Project*, che intende raccogliere una banca dati codicologica e iconografica di tutti gli antichi codici della *Divina Commedia* corredati da miniature,³⁸ e l'*Hypermedia Dante Network (HDN)* progetto PRIN 2020-2023 che si propone di estendere e arricchire le funzionalità dell'applicazione Web *DanteSources*, finanziata negli anni 2013-2016 e frutto della collaborazione tra l'ISTI-CNR e l'Università di Pisa.³⁹

4. Considerazioni conclusive

Il settimo centenario dantesco, come si evince già da questa breve rassegna ragionata, è stato (e sarà fino alla fine del 2022) particolarmente ricco e vivace. Anche se, per necessità di selezione, in questa sede compaiono particolarmente rappresentati gli studi filologici e critici sui testi, l'ampia bibliografia pubblicata tra il 2021 e il 2022 abbraccia tutti gli ambiti del sapere e i più svariati approcci scientifici e divulgativi: edizioni critiche, proposte esegetiche, *lecturae*, commenti, mostre, cataloghi, iniziative digitali, sono solo alcuni degli strumenti che, usciti o in uscita in questo biennio, contribuiscono e contribuiranno alla memoria del poeta, delle sue opere e anche della loro fortuna.

³⁶ Menziono qui anche i volumi Grimaldi 2021¹-2021² e Rea 2021.

³⁷ Per le schede finora pubblicate vd. <http://www.vocabolariodantesco.it> e <http://www.vocabolariodantescolatino.it>.

³⁸ La pagina del progetto permette un'agile ricerca entro un *corpus* di 280 codici antichi, in costante aggiornamento e implementazione: <https://www.dante.unina.it/public/frontend>.

³⁹ Vd. le pagine relative: <https://hdn.dantenetwork.it/> e <https://dantesources.dantenetwork.it>.

Senza dubbio, grazie anche al contributo offerto dalle tecnologie digitali, questo centenario sarà ricordato come uno dei più ricchi e fecondi: i contributi, i metodi e i nuovi strumenti prodotti costituiranno le fondamenta per rinnovati studi e nuovi dibattiti sull'inesauribile scibile dantesco di cui siamo eredi.

BIBLIOGRAFIA

TESTI:

Alvino, G.

2021 (a cura di) Pietro Alighieri, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, Roma: Salerno Editrice, 2 to.

Arqués Corominas R. – C. Cappuccio – C. Cattermole Ordóñez – R. Pinto – J. Varela-Portas de Orduña – E. Vilella Morató

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *Divina comedia. Inferno. Purgatorio. Paraíso*. Edición anotada bilingue, trad. di R. Pinto, Madrid, Akal, 3 voll.

Baglio, M. – L. Azzetta – M. Petoletti – M. Rinaldi

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, introduzione di Andrea Mazzucchi, in *NECOD 5*, Roma: Salerno Editrice.

Barbieri, E.

2021 (a cura di) *Le terze rime di Dante. Lo 'Nferno e 'l Purgatorio e 'l Paradiso di Dante Alighieri*. Riproduzione facsimilare dell'Aldina 1502, prefaz. di M. Tarantino, Firenze: Olschki.

Ciccuto, M. – D. De Martino

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *Divina Commedia. 4. Purgatorio canti I-XI. 5. Purgatorio canti XII-XXII. 6. Purgatorio canti XXIII-XXXIII*, Torino-Milano: Gedi-La Repubblica, 3 voll.

Ferretti Cuomo, L. – E. Tonello – P. Trovato

2022 (a cura di) Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*. Edizione critica e commento, Padova: Libreriauniversitaria.it, 2 to.

Formisano, L.

2021 (a cura di) *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, in *NECOD 7(1)*, Il Fiore e il Detto d'Amore, Roma: Salerno Editrice, 2021.

Gavazzeni, F.

2009 (a cura di) G. Leopardi, *Canti e Poesie disperse 1*, a cura di C. Animosi – F. Gavazzeni – P. Italia – M. M. Lombardi – F. Lucchesini – R. Pestarino – S. Rosini, Firenze: Accademia della Crusca.

Inglese, G.

2013 (a cura di) Dante Alighieri, *Commedia. Opera completa*, Roma: Carocci, 3 voll.

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *Commedia*. I. Introduzione. Inferno. II. Purgatorio. III. Paradiso, Firenze: Le Lettere, 3 voll.

Malato, E.

2018¹ (a cura di) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Dizionario della Divina Commedia, Roma: Salerno Editrice, 2 voll.

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, in Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante (NECOD) 6(1), Inferno, Roma: Salerno Editrice.

Mandola, E.

2018 (a cura di) Paradiso I-XVII. Edizione critica alla luce del più antico codice di sicura fiorentinità, premessa di F. Sanguineti, Genova: Il Nuovo Melangolo.

2019 (a cura di) Paradiso XVIII-XXXIII. Edizione critica alla luce del più antico codice di sicura fiorentinità, di F. Sanguineti, Genova: Il Nuovo Melangolo.

Marzo, M.

2022 (a cura di) Pietro Venturi, *La 'Divina Commedia' di Dante Alighieri*, Roma: Salerno Editrice, 2 to.

Mercuri, R.

2021 (a cura di) Dante Alighieri, I. Inferno. II. Purgatorio. III. Paradiso, Torino: Einaudi, 3 voll.

Padoan, G.

1968 (a cura di) Dante Alighieri, *Quaestio de aqua et terra*, in *Opere minori*, Firenze: Le Monnier.

Pasquini, E. – G. Ledda – G. Benevolo

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, illustrazioni di F. Zuccari, Bologna: Scripta Maneant.

Pinto, R.

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Inferno, Firenze, Edimedia.

Petrocchi, G.

1966-1967 (a cura di) Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata* 1, Introduzione, Milano: Mondadori (rist. Firenze, Le Lettere 1994).

Quaestio

2021 Dante Alighieri, *Quaestio de Aqua et Terra*. Edizione principe del 1508 riprodotta in facsimile. Introduzione storica e trascrizione critica del testo latino e 5 traduzioni (italiana, francese, spagnola, inglese e tedesca), trad. a cura di S. P. Thompson – A. Muller, intr. e trad. italiana di G. Boffito, introd. scientifica di O. Zanotti-Bianco, Firenze: Olschki.

Risaliti, S. – R. Brusagli

2021 (a cura di) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con opere inedite di M. Paladino, Firenze: Forma, 2021, pp. 352.

Sanguineti, F.

2001 (a cura di) *Dantis Alagherii Comedia*, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

2005 (a cura di) *Dantis Alagherii Comedia. Appendice bibliografica (1988-2000)*, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

2020 (a cura di) *Inferno. Edizione critica alla luce del più antico codice di sicura fiorentinità, Laurenziano Pluteo XI. 12, premessa di E. Mandola*, Genova: Il Nuovo Melangolo.

Tutte le opere

2021 *Dante Alighieri, Tutte le opere, indice dei nomi a cura di Paolo Piazzesi, trad. delle opere latine a cura di G. Spalloni – G. Tomazzoli, introd. di M. Malvaldi*, Firenze, Giunti – Barbèra.

STUDI E SAGGI:

Albanese, G. – S. Bertelli – P. Pontari

2021 (a cura di) *Dante e la 'Divina Commedia' in Emilia Romagna. Testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche*, Milano: Silvana.

Albanese G. – S. Bertelli – S. Gentili – G. Inglese – P. Pontari

2022 (a cura di) *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine, to. I, Biblioteca Medicea Laurenziana, Biblioteca Nazionale Centrale, Biblioteca Riccardiana (23 settembre 2021 – 14 gennaio 2022), Tomo II. Leggere e studiare nella Firenze di Dante: la Biblioteca di Santa Croce*, Firenze: Mandragora.

Albonico, S. – G. Stanga

2021 (a cura di) *Rimari*, in E. Malato (a cura di) *Dante Alighieri, La Divina Commedia*, Roma: Salerno Editrice.

Allegretti, P.

2021 *Dante scopre l'Europa. La geografia nella 'Divina Commedia'. La géographie dans la 'Divine Comédie'. Europea Geography in the 'Divine Comedy'*, testi di P. Allegretti, coord. di P. Laurella, ideazione di L. Becattini, trad. di R. Lokaj – M.-F. Merger, prefaz. di D. Sassoli – E. Giani – D. Nardella – L. Bassilichi, Firenze: Firenze Fiera, 2021.

Allegretti, P. – M. Ciccuto – G. Ledda

2022 (a cura di) *Atti degli incontri sulle opere di Dante 5, Commedia. Inferno*, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

Antonelli, A.

2021 *Fabbricare e trasmettere la storia nel Medioevo. Cronachistica, memoria documentaria e identità cittadina nel Trecento italiano*, prefaz. di R. Viel, Roma-Pisa: Serra.

Ardissino, E.

2021 *Dante: filosofia e poesia della giustizia. Dalla 'Monarchia' alla 'Commedia'*, a cura di Erminia Ardissino, Milano-Udine: Mimesis.

Avellano, V.

2021 *Notizie biografiche su Dante nell'antica esegesi della 'Commedia'. Rassegna ragionata di luoghi*, Cargeghe: Documenta.

- Barucci G. – P. Borsa – R. Guglielmetti – L. Sacchi – R. Tagliani
 2021 *Stai fermo un girone. Un gioco per scoprire Dante e il suo mondo*, Milano: Milano University Press.
- Canova, L. – L. Lombardo – P. Rigo
 2021 (a cura di) *“A riveder la china”. Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, prefaz. di S. Jossa, Venezia: Edizioni Ca’ Foscari-Digital Publishing.
- Carrai, S.
 2021 *Dante e la tradizione classica*, a cura di S. Carrai, Ravenna: Longo.
- Casadei, A. – P. Gervasi
 2021 *La voce di Dante. Performance dantesche tra teatro, tv e nuovi media*, con una nota di R. Sacchetti, Roma: MML-Luca Sossella.
- Cita, M. – F. Marchetti – E. Niccolai – E. Tonello – P. Trovato
 2020 “Per una nuova edizione della «Commedia». Ricerche sui piani alti della tradizione”, I. Paolo Trovato, “Parole introduttive” – II. “Siglaro” – III. Elena Niccolai, “I manoscritti di γ ” – IV. Martina Cita, “La sottofamiglia bol” – V. Federico Marchetti, “La sottofamiglia mad” – VI. Elisabetta Tonello, “«Ashburnham Combination» e dintorni”, VII. Paolo Trovato, “Uno sguardo di insieme. Dalle sottofamiglie settentrionali all’archetipo”, *Filologia Italiana* 17, 2020, 9-116.
- De Laurentiis, R.
 2012 “La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica”, *La Rassegna della Letteratura Italiana* 101(2), 2012, 443-494.
- Ferroni, G.
 2019 *L’Italia di Dante. Viaggio nel paese della ‘Commedia’*, Milano: La Nave di Teseo.
- Ghidetti, E.
 2012 “Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale”, *La Rassegna della Letteratura Italiana* 101(2), 2012, 379-408.
- Gragnotoli, M. – L. C. Rossi – P. Allegretti – N. Tonelli – A. Casadei
 2018 (a cura di) *Atti degli incontri sulle opere di Dante 1, Vita nova, Fiore, Epistola XIII*, Firenze: SISMELE-Edizioni del Galluzzo.
- Granese, A.
 2021 *La coscienza metaletteraria di Dante: le rifrazioni strutturali della “Commedia”*, Salerno: Edisud.
- Grimaldi, M.
 2021¹ *Filologia dantesca. Un’introduzione*, Roma: Carocci.
 2021² *La poesia che cambia. Come si legge Dante*, Roma: Lit-Castelvecchi.
- Indizio, G.
 2021 *Problemi di biografia dantesca. Seconda serie*, prefaz. di P. Trovato, Padova: Libreriauniversitaria.it.
- Inglese, G.
 2007 “Per lo ‘stemma’ della «Commedia» dantesca. Tentativo di statistica degli errori significativi”, *Studi di Filologia Italiana* 4, 51-72.
 2019 “«Cara piota». Proposte per la ‘Commedia’”, *Studi Danteschi* 84, 15-55.

Lippi, D.

2021 *Dante tra 'Ipocrate' e 'Galieno'. Il lessico della medicina nella 'Commedia'*, schede lessicografiche di C. Murru, postfaz. di G. Frosini, Firenze: Angelo Pontecorboli.

Malato, E.

1968 "Il testo della *Commedia* secondo l'antica vulgata", *Filologia e Letteratura* 14, 1968, 131-162.

2007 "Saggio di una nuova edizione commentata delle Opere di Dante. 1. Il canto I dell'*Inferno*", *Rivista di Studi Danteschi* 7, 3-72.

2018² *Per una nuova edizione commentata della 'Divina Commedia'*, Roma: Salerno Editrice.

Meneghetti, M.L. – A. Monciatti – S. Resconi

2022 (a cura di) *Con gli Occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della 'Commedia'. Roma, Palazzina dell'Auditorium – Villa Farnesina, 26 marzo-25 giugno 2022. Catalogo della Mostra*, con la collab. di M. Cobuzzi, Roma: Bardi Edizioni.

Noto, G. – T. Persico – A. Cicchella – C. G. Priolo

2022 (a cura di) *Dante, il tempo e lo spazio*, Torino: Loescher.

Pasquini, E.

2021 *Dante, Bologna e lo 'Studium'*, a cura di A. Antonelli, Ravenna: Giorgio Pozzi.

Pellegrini, P.

2021 *Dante Alighieri. Una vita*, Torino: Einaudi.

Persico, T.

2020¹ "Il Commento dantesco di Alberico da Rosciate al *Paradiso* nel ms. Laurenziano Pl. 26 sin. 2", *Rivista di Studi Danteschi* 20(1), 158-193.

2020² "Alcune osservazioni sul rapporto tra il *Purgatorio* di Alberico da Rosciate e le chiose dell'Anonimo Lombardo", *Rivista di Studi Danteschi* 20(2), 287-338.

Petoletti, M.

1995 "«Ad utilitatem volentium studere in ipsa *Comedia*»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate", *Italia Medioevale e Umanistica* 38, 139-216.

1998 "Alberico da Rosciate lettore della *Commedia*", in C. Villa e F. Lo Monaco (a cura di) *Maestri e traduttori bergamaschi fra Medioevo e Rinascimento*, Bergamo: civica Biblioteca angelo Mai, 1998, pp. 51-80.

Pirovano, D.

2014 "Alessandro Vellutello", in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di) *Censimento dei commenti danteschi*, to. 2. *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, Roma: Salerno Editrice, 24-31.

2021 *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma: Donzelli.

Priolo, C.G.

2021 «*Che più mi piace*». Bernardino Daniello e le metamorfosi della '*Commedia*' nell'esegesi dantesca, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Querci, E.

2011 (a cura di) *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino: Allemandi & Co.

Rea, R.

2021 *Dante: guida alla 'Vita nuova'*, Roma: Carocci.

Rea, R. – J. Steinberg

2020 *Dante*, Roma: Carocci.

Rigo, P. – A. Forte – L. Dell'Oso – S. Calculli – L. Trovato

2021 (a cura di) *Aggiornamento 2006-2021*, in *Enciclopedia Dantesca* 8, *Aggiornamento*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 619-700.

Rossi, L. C.

2021 *L'uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito*, Roma, Carocci editore.

Sanguineti, F.

2021 *Le parolacce di Dante Alighieri*, intr. di M. Ovadia, Trevignano Romano: Tempesta.

Scharold, I.

2021 (a cura di) *Dante intermedial. Die 'Divina Commedia' in Literatur und Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Tonello, E.

2018 *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, pres. di Paolo Trovato, Padova: Libreriauniversitaria.it.

THOMAS PERSICO

Università degli Studi di Bergamo

thomas.persico@unibg.it

ORCID code: 0000-0001-5476-4442

SHUSHANIK H. PARONYAN AND GRIGOR A. GHAZARYAN

Yerevan State University

Transcultural communication and national identity: A cultural and semiotic analysis of Armenian and British banknotes

ABSTRACT

The aim of the present article is to study how the interplay of the symbolic system of language, both visual and verbal, can impart core cultural values of a particular socio-cultural group of people. Linguistic analysis of Armenian and British paper currency is carried out to demonstrate that the monetary system of a state, and currency in particular, can reflect aspects of national identity and become part of national culture.

The need for a linguistic study of multimodal communication is quite timely in the so called 'modern Information Age'. Online platforms, when compared to print media solutions, host information in a qualitatively different way. Still, in both cases preference is given to the use of less space and fewer words in transmitting information. Hence a visual or pictorial representation of some idea in combination with verbal communication becomes an efficient method of conveying relevant information.

The pragmatic and semiotic analysis of Armenian and British paper currency (GBP and AMD) in the present article reveals some differences in the way in which multimodal channels of communication are used. At the same time, it becomes evident that the socio-cultural information on the banknotes is the result of far-reaching state policies which aim at highlighting certain principles and values.

KEYWORDS: culture, multimodality, pragmatics, speech act, semiotics, core values, verbal communication.

1. Introduction

The analysis of different issues related to culture has become extremely popular in linguistics. With the development of interdisciplinary fields such as sociolinguistics, pragmatics, neurolinguistics, psycholinguistics, etc., the scope of linguistic analysis has become wider, including linguistic as well as non-linguistic perspectives on the analysis of language use. This broad outlook has opened the possibility to describe

and interpret similar or even the same phenomena, realia and activities in a number of new ways. Consequently, the apparent diversity of language use in a variety of contextual settings has led to the idea that these diversifications can be explained by addressing cultural issues. Culture is seen not only as an established mental blueprint – a kind of silent information stored in the individual's (sub)conscious mind (customs, values, beliefs, mentality and so forth), but also as an expression of certain visible mental and physical activities, constructions and artefacts (e.g., speech, education or architecture) (Samovar et al. 2010; Paronyan 2018).

The present paper focuses, therefore, on a novel area of research in linguistics – the expression of cultural values on banknotes via certain symbolic messages. The aim of the paper is to analyse various modes of communication, visual and verbal, which impart and disseminate some of the core cultural values of a particular socio-cultural group of people. However, the paper does not invoke an empirical perceptually-oriented study of how Armenian and British natives judge the semiotic combinations presented to them on the banknotes. Instead, the analysis, by predominantly examining the level of expression, tries to reveal how core cultural values of a national group can be conveyed via multimodal texts, considering paper currency as a concrete example. For this purpose, British and Armenian samples of paper currency – 10 and 5 GBP banknotes as well as 5000 and 10000 AMD banknotes – are chosen as objects of analysis of the multimodal textual information, which is carried out within the frames of Cross-Cultural Pragmatics and Semiotics through the use of a qualitative research methodology.

2. Communication as transaction of multimodal meaning

In linguistics, we are mainly concerned with the transaction of meaning – the final product of brainwork carried out subconsciously and/or consciously and converted into the form of verbal and non-verbal signals. This is, or, better to say, this was the province of linguistics as one of the branches of the humanities. In fact, initially, the focal unit of linguistic analysis was the verbal sign – whether written or oral (later on – electronically mediated, as well). In the course of time, non-verbal and paralinguistic cues (such as gestures, mime, body movement, volume, tone of voice, speed etc. in oral speech and punctuation marks in written speech) came to the fore of linguistic analyses as bearers of transferrable meaning (Kendon 2004; Hirschberg 2006; Wharton 2009 and 2012). With the development of electronically mediated communication, where a vast number of symbols called emoticons and emojis are used to send information, linguists began to explore quite a specific research topic

– that of the iconic representation of meaning (Herring 2001; Christal 2004; Krohn 2004). Hence it can be stated that the linguistic analysis of the multimedia symbolic representation of meaning opened new areas of research where verbal and non-verbal communication cues and images combine to express joint information.

This type of informativity, which can be viewed as a kind of interaction of various shades of meaning, served as a background for the recent multimodality theory. This theory developed within the frames of communication theory and social semiotics, where the message is complex and can be interpreted as a result of the interplay of different communication resources or modes (Gunther 2010). The modes that are used to compose the overall message vary from linguistic, textual or aural, to visual and other forms of communication. It is generally held that the simultaneous use of different resources increases the semiotic value of communication and creates a special form of meaning which determines how the target audience receives a message. Interestingly, when it comes to message production or publication, the trade-off is usually between the amount of energy (and time) spent on encoding information in order to compose a message or to create a resource and, on the other side, the amount spent on decoding a message or using a resource.¹ Most often multimodality is applied in the study of online resources, in different types and genres of writings as well as in educational practices, and uses different types of medium, e.g. oral and written speech, visual images, videos, electronic media, and the like (Kress, van Leeuwen 2006; Kress 2010; Gitner 2016).

In this paper a specific medium of communication, the banknote, is analysed in order to reveal the interplay of the socio-cultural and banknote denomination information which is imparted with the help of verbal and visual modes. Thus, the banknote is viewed as a text in which different types of meaning are conveyed via different modes of communication. We can therefore assume that by analysing these explicit representations, some of the cultural values which reflect the collective viewpoints of a particular group of people can be revealed.

3. Currency as communication and expression of socio-cultural values

The interrelation between language and culture is unmistakable, and it has been explored and verified by extensive linguistic research (Wierzbicka 1997; Everett 2005; Duranti 2009; Ahearn 2012). Language and culture are closely connected,

¹ For example, it is well known that publishing in paper ('encoding') is more expensive as compared to digital solutions; on the other hand, reading online publications ('decoding') drains more of our mental energy (Jabr 2013).

the former being a social and conscious expression of thought, and the latter being an implicit set of values, a specific way of thinking which can be expressed through communication.

It is thanks to the parallel development of the Semiotics of Culture and Semiotics of Text between the 1920s and 1990s that we now have a wider perspective that allows for a consideration of cultural phenomena in the light of cognitive processes, where each system of signifiers in any sphere of human life corresponds – through a process of reading – to a group of specific practices and techniques. As coders and decoders, as writers and readers of culture, we have started seeing processes of signification (semiosis) in a logical structure, and it is due to Semiotics that we have managed to grasp the link between ‘everyday tastes and mindsets on the one hand, and the social processes of ‘big history’ on the other’ (Кнабе 2005: 27). In the same way, the complex concept of national identity has been described both as a ‘subjective construct’, which includes, among other things, a strong sense of national affiliation as part of the individual’s identity, and as a ‘social construct’ (Tartakovsky 2012: 1851).

At this point, a question arises: How can currency (banknotes, coins) be related to language, culture and national identity? To answer this question, let us try to describe currency by referring to its conceptual rather than economic aspect.

Viewing currency as a form of existential realia, A. Makolkin defines it as a ‘transferable, migrating symbol of one’s collective identity, a metaphor of historical collective consciousness, expressing the vital group mythopoesis’. He also highlights its social aspect, as seen by Aristotle in his *Politics*, connecting the invention of currency with the social need to measure and diversify objects ‘according to their usefulness for a particular group of people at a certain time’ (Makolkin 2003: 74-75). The idea that money measures not only the value of goods but also of people possessing it leads us to question of how a currency becomes perceived as ‘value’ or as an ‘indicator of value’. In order to explain the perception mentioned, it is necessary to go through the strategies of institutionalization and persuasion which can be summed up in the following three points, re-contextualizing the concepts of dominance, reciprocity and identity first introduced in International Relations theory (Goldstein, Pevehouse 2007: 4-9).

1. Implying/stressing the physical value of currency, in comparison with other materials, such as salt, shells or other objects historically used as money. This naturally lays an emphasis on how the material² is found and refined (if gold), how it is produced (if

² Banknotes would clearly fall under the group of ‘Solid matters’, if considered through Thomas Sebeok’s classification of signs according to channels (Sebeok 1976:30), which means

banknote). The resources spent on producing money (coins or banknotes), are thus symbolically equated with the effort that citizens exert in order to receive money. Here we deal with the principle of reciprocity. It should also be noted that citizens who use the banknotes issued by the state have reciprocal contribution to the provision of certain collective goods. By using the banknotes issued by the state, citizens reciprocally contribute to establishing the value of the material, thus participating in a process of 'state building'.

2. Implying/stressing its ideological value; i.e. persuading the target group that using a specific currency is better, nobler, and more valued since it concerns the members of the respective community and automatically implies the user's belonging to the community or to the state that officially uses that specific currency. Here, the underlying persuasive tactic is based on the principle of identity, since it signifies belonging to a certain group, nation or state.

3. Making the target group accept the currency, by dictating the rule of using it and creating its demand which naturally implies that without that specific currency the target group will be deprived of the fundamental means of socio-economic interaction. Here the logic is based on dominance which coerces the citizens to use banknotes in exchange for the basic opportunity of financial and economic integration in a given society.

Now let us turn to the social-semiotic aspect of communication, through the prism of which currency can be evaluated. Interestingly enough, the expression 'money talks' has a metaphoric meaning, implying the importance of currency in the social life of people. We can also interpret this expression literally, meaning that any unit of money communicates certain information: its nominal value (e.g. 50 GBP or 5000 AMD), its national or territorial sphere of functioning (e.g. Great Britain or Armenia), and its social status (e.g. the British pound, unquestionably, is of higher status compared to the Armenian dram (AMD), which is recognizable by a small group of people living in Armenia and outside its territory).

It goes without saying that banknotes should also be considered instruments of interaction at interpersonal, intra-state, inter-state and supra-state levels. Currency, depending on its origin and prescribed function, is typically created with the assumption of being circulated within the boundaries of a state (intra-state circulation), between various states (inter-state circulation), and/or as a single currency to form the basis of an economic and monetary union (supra-state cir-

that matter is used in order to manufacture objects that serve as signs for communication. To take the application of the given theory a step further, we could say that here we deal with 'pluripersonal' message exchanges (For this type of message exchange the following example has been considered by Sebeok: in the oral tradition of the Eskimos, 'the myth-teller speaks as many-to-many, not as person-to-person' (Carpenter 1960; quoted in Sebeok 1976: 28), namely interaction between sender (government/banks) and receivers (people).

ulation). The latter, for which the Euro serves as a valid example, is, however, outside the scope of the present paper, since here we aim at juxtaposing the message-carrying functions of two national currencies – British and Armenian.

Lastly, let us try to show what the initial, traditional conceptualization of the value of banknotes looks like when we place it in the model of the Peircean semiotic triangle which shows the basic structure of a sign. A sign is ‘anything which is so determined by something else, called its Object (in our example it is gold), and so determines an effect upon a person’ (in our case, on public perception of the value of banknotes), ‘which effect I call its Interpretant, that the latter is thereby mediately determined by the former’ (Peirce 1998: 478).

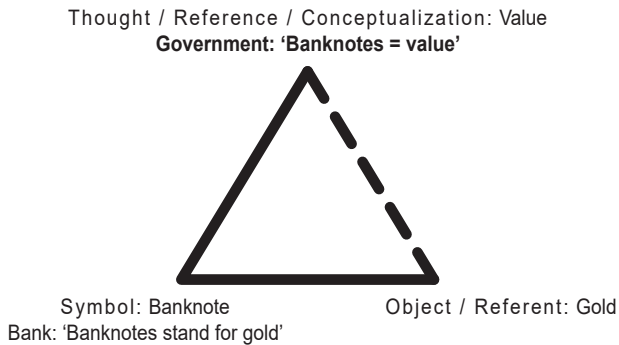


Figure 1. ‘Money’ in the Peircean semiotic triangle

The persuasion in the given case starts from the diacultural (organizational, i.e. the banks) level and is ratified afterwards by the government at a wider, paracultural level. Thus, what the bank implies is ‘Money [represented also by banknotes] is value, because the state possesses equal value expressed in gold’³. State guarantee can thus be seen as an ‘imposed interpretant’, which is not a ‘social convention’ as such, but rather an ‘institution-driven convention’. In fact, the direct link with the real object is not obligatory since there may be no gold in the state banks at all. As aptly noted by Y. N. Harari in speaking about post-truth, there is no strict division between ‘knowing that something is just a human convention’ and ‘believing that something is inherently valuable’. As he notes: ‘When most people see a dollar bill, they forget that it is just a human convention. As they see the green piece of

³ This idea refers to the traditional conceptualization of the relationship between banknotes and gold – a relationship that saw its decline with the end of banknote’s convertibility into gold in the 1970s, when the value of money was already based on legal tender, and the value of banknotes was no longer related to gold or silver (Lannoye 2015: 281-285).

paper with the picture of the dead white man, they see it as something valuable in and of itself. They hardly ever remind themselves, ‘Actually, this is a worthless piece of paper, but because other people view it as valuable, I can make use of it’ (Harari, 2019: 279).

Having analysed the social-semiotic aspect of the information that can be conveyed via currency in general, let us focus on the socio-cultural values that the banknotes can communicate. Cultural artifacts come to prove the immeasurable complexity of the notion of culture. Furthermore, the cognitive interpretation of the items said to belong to the cultural sphere has revealed the existence of two different forms of ‘materialization’: tip-of-the-iceberg and bottom-of-the-iceberg cultural values. According to B. Peterson, the first group includes the external display of cultural values, anything that can be perceived with the senses, such as language, architecture, food, music, clothing, art and literature, emotional display, gestures, leisure activities and sports. The second group includes ‘silent’ markers of cultural values, for example, notions of time, beliefs about human nature, rules about relationships, motivations for achievement, tolerance for change, attitudes about men’s/women’s roles (Peterson 2004: 20-21).

In our attempt to define the ‘place’ of currency in the system of cultural values, we can state that it has a double nature. On the one hand, we can speak of its tip-of-the-iceberg materialization – the realization or actual display of money in the form of banknotes and coins which can be perceived with senses (we can see, feel or touch them). On the other hand, we can speak about its bottom-of-the-iceberg materialization – the social stance of a group of people toward this medium of exchange: the notion of wealth; the role of money in personal relationships and in a certain society; motivations for gaining money; attitudes about money and social status.

Thus, we can say that currency is no doubt a cultural entity. Still, in the end, what makes it culture-specific, what details relate it to national identity? The answer may be the following: each state/nation uses its own monetary system: the dollar is used in the USA, the pound in Great Britain, the ruble in Russia, the yuan in China, the dram in Armenia, etc. Yet this may not be a sufficiently inclusive answer, especially now that the euro is accepted as a monetary unit in culturally different countries that are members of the European Union. The dollar or ruble can also be used as a form of exchange in some countries other than the USA or Russia. Hence the answer to the question of what makes currency culture-specific might be found in another domain. As we have stated before, our research is based on the assumption that ‘money talks’, in the sense that it imparts certain

information. This fact makes us believe that the culture-specific characteristics of currency should be sought in the realm of multimodal communication. Let us specify the cultural message that can be communicated via conventional realia, such as banknotes and coins.

If the speech of individual speakers can be called idiocultural (in H.J. Vermeer's terms), then the relatively institutionalized expressions of realities can be seen as examples of what the given institutions use in order to send messages to their audience. Such is the example of banking institutions whose functions include the design and issuing of currency.

Truly enough, the real value of any money is its nominal value – the amount of gold it corresponds to (in theory). Thus, the higher its nominal value the more value can be ascribed to it by its users. Still, this is not the only information communicated by a piece of paper or metal, otherwise we would have blank paper with its nominal value stamped on it. Instead, we have had rich money-making traditions throughout history, when the rulers of different countries produced coins and banknotes to commemorate certain historical figures, places or events. Hence, along with the Arabic figures 1, 2, 20, 50 and others, certain culture-specific information can be shown on the banknotes. The combination of these informative elements endows these artifacts with some idiocultural characteristics.

This information is provided at different layers of communicative content conveyed via banknotes. The first layer is financial and professional information. This layer of communication is conventional and institutionalized so that it enables the official and legal exchange of a banknote, contrary to any other 'piece' of paper having different, similar or even the same markers but considered as a fake note. Thus, we can find information on banknotes that is usually conveyed with the help of figures and words (e.g. indicating the name of the country where it was issued, the nominal value of the banknote, the name and signature of a finance official – the treasurer or finance minister). The banknote also contains information about the year of issue, series number and some other kinds of specific information valid for a restricted circle of professionals such as bankers, financiers and the like, not for ordinary users⁴. These are clearly diacultural markers originating from the financial/banking sphere.

The next layer of information conveyed via banknotes is presented pictorially, with the help of symbols conveying national-cultural identity (federal symbols

⁴ Note: No doubt, the problem of safety markers is quite actual for banknotes at present but this is out of our interest in this paper.

like stamps, seals and emblems) and pictures presenting specific socio-cultural, historical information (historical figures, historical sites, places and events, to mention but a few) which pertains to or is made part of the paracultural (national cultural) level. Sometimes another layer of information may be communicated verbally, conveying the motto of the cultural group, e.g. *In God We Trust* on the dollar.

The use of citations and idiocultural artefacts, directly associated with the figure on the banknote, pursues an objective which is not that of 'measuring people', (hence it is not a statistical and reflective process), but of bringing the masses up to a common benchmark of recognition and esteem for the objects in question.

A banknote is a channel of communication⁵, a vehicle which takes both idiocultural and diacultural elements (in particular, quotes, images of artwork, etc.) to a wider paracultural sphere of interpretation, reference and use.

In this context it appears natural that modern state coins and banknotes display a multidimensional semiotic network, as aptly noted by H. Haarmann (1990:19), who specifies:

There are signs related to numerical system and to numerals which are valid in a given speech community. In addition, symbols are used which are associated with a country's national and political history [...] The understanding of what is essential to a state's image and, therefore, what is considered valuable to feature on coins and banknotes as symbols of national culture differs considerably from one society to another.

As demonstrated by the socio-semiotic and socio-cultural outlook on currency, ever since the invention of paper money, banknotes have happened to be the most widespread carriers of information (including cultural), by virtue of being in circulation constantly. We may therefore assume that the opportunity of spreading information through the means of money is and remains an effective psychological and cognitive instrument. Proceeding to the pragmatic and semiotic analysis of the Armenian and British banknotes, we will show that currency can readily be used, among other functions, as a means of defining identity at state/national levels, currency is in fact used by governments in a carefully designed policy of nation-building. Furthermore, we will explain how these mobile monuments that

⁵ Currency and other circulating vehicles have been viewed as 'ubiquitous' tools that can promote identity: 'Well-designed postage stamps are a natural semiotic vehicle for circulating symbols and icons of national identity and unity. Because they are so ubiquitous, they are seen and handled by the general population, along with money, more than any other instrument of government.' (Child, 2005: 108-137).

are charged with cultural-historical value can function as a means of conveying coded messages concerning bottom-of-the-iceberg cultural values.

4. A pragma-semiotic multimodal analysis of Armenian and British banknotes

Banknotes, as bearers of material information and socio-cultural values, can convey a vast array of diverse information. Thus, we assume that the text of the banknote is a combination of verbal stimuli expressed via words, pictorial stimuli expressed via visual images and, finally, appraising stimuli presented via figures and written in words.

For the purpose of the present linguistic analysis, four recently issued banknotes – two Armenian and two British – have been chosen. Leaving aside some important technical, professional and economic issues related to a banknote as a unit of currency, we will focus on the informative aspect of the newly issued banknotes, treating them as multimodal communication samples.

Banknotes generally circulate for a long period of time and, therefore, their endurance is of special importance. However, due to certain socio-economic, historical, geopolitical or other circumstances, the monetary system of a state may undergo changes or innovation.

4.1 Armenian banknotes

In 2018 the Republic of Armenia issued new banknotes in commemoration of the 25th anniversary of the Armenian national currency – the Armenian Dram (AMD).

These banknotes differ from the old ones not only in their technical parameters but also in the quantity and quality of the imparted information. Hence, we can say that they are more communicative and informational than the older notes. Let us examine what information these banknotes convey and try to explain their cultural value in terms of multimodality, conducting our analysis on the example of the 1000 and 10.000 AMD banknotes. The newly issued 1000 AMD banknote features the renowned Armenian poet Paruyr Sevak, on the backdrop of two ringing bells⁶.

⁶ See <https://www.cba.am/en/sitepages/detailsncbrabanknotescirculated3.aspx?nominal=1>

The official website of the Central Bank of Armenia describes the design of the front as *'Portrait of Paruyr Sevak against the background of the fragments from his manuscripts and the images of the bells'*, whereas the back of the banknote is described as *'Monument to Paruyr Sevak in Yerevan against the background of his house and his birthplace village Zangakatun'* (Central Bank of Armenia)⁷. The chosen subject is unsurprising, as Armenians are a nation with an ancient tradition of literacy and writing. The poets and writers, who put to use the Armenian language and, in doing so, contributed to its survival, have always been highly respected. Sevak's portrait is in the foreground while the pen on the left side and the pages containing written texts in the back imply that the person in the picture is a writer. In the background, one can notice the image of bells, a church and people waving their hands desperately. No verse or quote can be read on the banknote. However, it is obvious that the background images allude to one of Sevak's most celebrated poems – 'The Unceasing Bell Tower'. The poem is dedicated to Armenian priest and composer Komitas, founder of the Armenian national school of music who collected and transcribed pieces of Armenian folk music and introduced this music to wider audiences in Europe. Unfortunately, Komitas belonged to the generation of Armenians who witnessed the worst pages of Armenian history, the Armenian Genocide of 1915, with all its atrocities, after which he developed a mental disorder and spent the rest of his life in psychiatric hospitals in Paris, where he died in 1935. The idea of the bells tolling unceasingly is used by Paruyr Sevak in his poem as a symbol of incessant grief and as a bleeding wound that makes Armenian souls shout about their sorrowful past experience. Hence, the imagery on the banknote symbolizes some bottom-of-the-iceberg cultural values which are essential for Armenians as a small nation whose existence and survival have often been violently endangered. These values are preserving the Armenian identity via language and literature, and the commemoration of the victims of the Armenian Genocide. This is a clear example of iconic representation of meaning.

Let us proceed to the analysis of another sample of Armenian currency – the 10.000 AMD note which features the Armenian composer, founder of Armenian classical music Komitas Vardapet (Father Komitas)⁸.

⁷ See Banknotes in circulation / Banknotes of the Republic of Armenia / Official Website of the Central Bank of Armenia <https://www.cba.am/en/sitepages/detailsncbrabanknotescirculated3.aspx?nominal=1>.

⁸ See <https://www.cba.am/en/SitePages/detailsncbrabanknotescirculated3.aspx?nominal=4>

The image of Komitas symbolizes two cultural aspects which are important for Armenian identity – the revival and evaluation of Armenian folk music and the commemoration of the victims of the genocide.

Again, the official descriptions are fairly simple and general: front – ‘*Portrait of Komitas Vardapet against the background of the fragments of his manuscripts and Armenian landscape*’, back – ‘*Monument to Komitas in Etchmiadzin against the background of the building of Gevorgian Seminary and the fragments from the frescos of the seminary’s hall*’ (Central Bank of Armenia).

However, a close study of the images reveals that Komitas Vardapet is depicted on the backdrop of two distinct sign systems of notation – khazes (traditional Armenian system of musical notation, used to transcribe religious Armenian music since the 8th century, and scarcely known to the public at large) and the traditional notation system – which symbolizes Komitas’s contribution in the development of the art of writing and interpreting Armenian classical liturgical music (traditionally written in the khazes system) and bringing the knowledge about that unique sign system to international recognition (Tahmizian 2003: 23). A closer look makes it possible to view the notes from the canticles by Komitas and discern a few words, such as Հայր մեր [Hayr mer] (Our Father), which imply that a notation of the Lord’s Prayer is presented. On the right side, against the faded background of a painting by the renowned Armenian artist Martiros Sarian, there is a line from Komitas’s original version of the traditional Armenian dance Unabi. Thus, the imagery on the banknote symbolizes core values which are among the bottom-of-the-iceberg cultural values forming Armenian national identity – faithfulness to God, willfulness to preserve Christian faith, respect for old Armenian traditions, revival of old Armenian traditional folk music, and regard for historical past events, particularly through the memory of the Armenian Genocide. Thus, we can state that the image of Komitas himself is an indirect reference to both the tragedy of the Genocide and the enduring power of the Armenian culture. Furthermore, the notes from the canticles and the words *Hayr mer* (Our Father) represent meaning via pictorial and verbal modes. The integration of several semiotic resources or modes of communication clearly reinforces the message conveyed in the banknotes.

What can be naturally inferred from the analysis of the newly issued Armenian drams is the idea that the Armenian banknote designers have opted mainly for a pictorial-iconic way of encoding information. The general model of designing Armenian banknotes appears to be the following:

Image of Figure X + Icon(s) representing the most well-known work/accomplishment of Figure X.

4.2 British banknotes

In contrast to many of the Armenian banknotes, one can find both pictorial and textual signs on British pound notes, for instance on the five pound note which was issued in 2016 and features one of the most famous political figures in Britain – Sir Winston Churchill, the British statesman, orator, and prime minister who rallied the British people during World War II⁹.

Below Churchill's portrait, we read: *'I have nothing to offer but blood, toil, tears and sweat'*¹⁰. The sentence that is presented on the banknote is a famous quote taken from Churchill's historic and inspiring speech given by him to the House of Commons on 13 May 1940. Hence the picture of the Houses of Parliament with Big Ben, confirming the power of the British state and its parliamentary system, can be seen in the background.

The pragmatic analysis on the speech act level reveals that the quote on the banknote, which is a declarative utterance, is a flashback to a particular historical moment and historical figure. In order to interpret the multifold message it carries, one should know the context in which Churchill made his famous speech. Politically and historically, Churchill's speech, which was made at a period of military menace by Nazi Germany, is said to be a speech that lifted the spirits of the British nation and encouraged them to fight against the enemy. Pragmalinguistically, it can be interpreted as a commissive, an act of promise – a discourse, by the commitment of which the speaker undertakes a future act: there will be victory at all costs. Given the present period of time and placing this political figure and his famous utterance in the context of modern British history, the quote *'I have nothing to offer but blood, toil, tears and sweat'* appearing on currency, acquires a more general meaning and can be interpreted in economic terms, suggesting that 'you can achieve your goal if you work hard'. This propositional content can also be interpreted as an indirect directive – an advice given to the British people, which, if followed, will guarantee success and prosperity.

The interplay between the symbolic systems – verbal and pictorial – as well as the powerful symbol of Churchill himself, echoes core cultural values of the English people, such as courage, pride for military victory, diligence and industriousness.

The same inferences can be made in relation to the ten pound banknote, which contains the portrait of one of the best-known 19th century English novelists,

⁹ See <https://www.flickr.com/photos/bankofengland/29231186640>

¹⁰ International Churchill Society, <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/blood-toil-tears-and-sweat-2/>, accessed June 2019.

Jane Austen, and a quote from her famous novel *Pride and Prejudice*: ‘*I declare after all there is no enjoyment like reading!*’¹¹

Leaving aside the fact that this sentence sparked controversial opinions since those words ‘were spoken by one of Austen’s most deceitful characters, Caroline Bingley, who has no interest in books’¹², we can state that they are pronounced by Jane Austen herself, whose portrait appears on the banknote. From a pragmatic viewpoint, the quote on the banknote presents a performative utterance, a direct realization of an assertive speech act, affirmation of a propositional content the speaker believes to be true. What makes this utterance special is the fact that the performative ‘*I declare*’ does not represent a declarative speech act since it does not change the status or condition of a situation. Admittedly, it simply represents the world the way the speaker, who is Jane Austen (more precisely, Caroline, who is Jane Austen’s mouthpiece in this case), believes it is, trying to make the words fit the world. A question arises in this connection: why does this assertive statement appear on the British national currency? What cultural implicature does this multimodal code convey? One possible explanation may be the necessity to emphasize the importance of language, the English language and literature as essential cultural elements. The need to do so may be motivated by the fact that with the growing number of migrants and the ongoing process of shaping the multicultural mindset of British citizens it becomes important to highlight one of the cultural values of Britishness – their love for reading and high evaluation of literary work. Another possible explanation could be the idea to call to the attention of the public the role of women in shaping British culture.

Here we deal with another combination of verbal and pictorial symbolic systems through the use of which values, such as love for literature and literacy in general, are expressed. It may be assumed that with the growing number of immigrants, that is, non-British population in Britain, it has become necessary to promote literary works that help instill a sense of British national identity in the people.

The model of message transfer used in the British banknotes is verbal or word-based, and iconic (pictorial or image-based) at the same time. It can be summarized as follows:

Image of Figure X + one of the most well-known quotes from Figure X.

¹¹ See <https://www.flickr.com/photos/bankofengland/35848097251>

¹² Jane Austen banknote unveiled –with strange choice of quotation, *The Guardian*, 18 July 2017, <https://www.theguardian.com/business/2017/jul/18/jane-austen-banknote-unveiled-with-strange-choice-of-quotation>.

The analysis of the examples above leads us to think that a government's decision to use this or that symbol on the banknotes is also a decision to raise a specific symbol (be it a popular object or a prominent person) to new levels of popularity both at national and international levels. In doing so, the government also expects the public at large to accept the 'added cultural value' on the banknotes; thus, in the example of the Armenian banknotes, the users are expected to accept the fact that Komitas or Paruyr Sevak are truly notable figures who deserve to be featured on Armenian banknotes. Furthermore, the use of images both in the foreground and background can be motivated by the desire to reinforce certain aspects of national identity and to highlight cultural implications.

The following chart depicts the process whereby images of objects and/or figures representing intellectual, ideological and aesthetic value in a given culture/society are used by banknote designers and publishers for the purpose of imparting a certain 'cultural value' to the banknotes. This process is a binary one, and the signs used on the banknotes, in turn, automatically become relevant to the context in which they are placed and acquire new meanings in a process where they are expected to be interpreted as 'representing value'. This is how the interpretant (also known as the mental image) actually becomes a new sign, producing new interpretants in the process of semiosis.

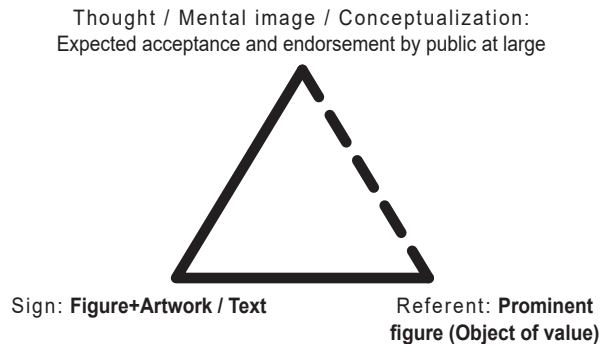


Figure 2. Banknotes in semiosis

It is the semantic and synergic interplay between word and image that intensifies the human experience of decoding the message. It should be remembered that however strong the determining impact of culture might be on our response in decoding an image, the act of interpreting per se remains inevitable. Referring to the division and relation between the 'seeable' and the 'sayable' or 'display' and

'discourse', W. J. T. Mitchell (1996: 51-52) suggests that '[...] In the act of interpreting or describing pictures, even in the fundamental process of recognizing what they represent, language enters in the visual field. Indeed, the so-called 'natural' visual experience of the world, quite apart from the viewing of images, may be much like a language.'

Based on these observations, we may say that there is a certain planned course of communication taking place among governments (through the institutions that issue banknotes) and the respective public. Through a language that efficiently combines text with images, this unidirectional communication serves its purpose of spreading carefully selected messages and instilling cultural values in the people who actually use the vehicle of the mentioned messages for other (economic) needs.

The expected acceptance and endorsement of the messages / values by the public at large should be seen within the context of relatively far-reaching perlocutionary acts (such as enlightening, inspiring, or otherwise affecting the receiver of the message), and this holds true in all cases where we can regard language, as Karl Bühler would put it, 'not as the possession of the community or the product of the community, but as the builder of the community and the bearer of the community or as coin of the realm in the exchange of signs' (Innis 1982: 110).

5. Conclusions

This study has combined two analytical frameworks – social semiotics and cross-cultural pragmatics – to study the multimodal textual information and unfold the silent codification of some cultural values behind the information provided on currency in general and in two specific case studies. Thus, the pragmatic and semiotic analysis of Armenian and British banknotes indicates that currency is a multimodal text which communicates information about actual nominal value, but also about cultural values and viewpoints of a nation. By virtue of their multimodal communicative content, banknotes are clearly related to language, culture and national identity.

From the analysis of the Armenian banknotes as excerpts of cultural texts composed via different modes of communication, we can conclude that their general design is almost entirely confined to the use of iconic signs in which even the textual parts are close to undecipherable for the inexperienced eye; as a result, they can be considered as mere ornaments/elements of (or pertaining to)

the object of value. The culturally essential information is conveyed/ implied via symbolic images having communicative value for a group of people who share mutual background knowledge. Thus, the general model of message transfer used in the Armenian banknotes is iconic (image-based or pictorial) and can be best summarized as follows: Image of Figure X + Icon(s) representing the most well-known work/accomplishment of Figure X.

British banknotes, in contrast, are enriched with both pictorial and textual signs, used in such a complementary way that endows the textual parts with at least micro-contextual characteristics (due to their juxtaposition with the image of the author of the quote). Moreover, in the act of 'borrowing' a quote from a cultural, historical or literary figure, the government of the respective state endorses the latter at a paracultural level and offers it to the public, entering into a one-sided perlocution with the users of the banknotes. The model of message transfer used in the British banknotes is verbal or word-based and iconic (pictorial or image-based) at the same time, and can be summarized as follows: Image of Figure X + one of the most well-known quotes from Figure X.

In the cases of both Armenian and British banknotes, the socio-cultural information (irrespective of the modes used to convey it) can be seen within the context of a carefully designed policy of nation-building. Paper money naturally serves as a mobile carrier of the above-mentioned information, and is intentionally 'charged with' cultural-historical value. Hence, the study of national currency can become a significant gateway to understanding the bottom-of-the-iceberg cultural values of any given society.

REFERENCES

- Ahearn, L.
2012 *An Introduction to Linguistic Anthropology*. Wiley-Blackwell Publishing.
- Child, J.
2005 'The politics and semiotics of the smallest icons of popular culture. Latin American postage stamps', *Latin American Research Review* 40 (1), 108-137.
- Crystal, D.
2004 *Language and the Internet*. Cambridge: CUP.
- Duranti, A.
2009 'Universal and culture-specific properties of greetings'. In: A. Duranti (ed.) *Linguistic Anthropology: A Reader*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell Publishing, 188-213.

- Everett, D.
2005 'Cultural constraints on grammar and cognition in Pirahã' *Current Anthropology* 46 (4): 621-646.
- Jabr, F.
2013 'The reading brain in the digital age: The science of paper versus screens, Neuroscience.' *Scientific American*,
<https://www.scientificamerican.com/article/reading-paper-screens/>
- Gitner, S.
2016 *Multimedia Storytelling for Digital Communicators in a Multiplatform World*. New York and London: Routledge.
- Goldstein, J. S. – Pevehouse J. C.
2007 *International Relations*. 8th Edition. New York: Longman.
- Haarmann, H.
1990 *Language in its Cultural Embedding: Explorations in the Relativity of Signs and Sign Systems*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Harari, Y. N.
2019 *21 Lessons for the 21st Century*. UK: Random House.
- Herring, S.
2001 'Computer-mediated discourse'. In: D. Schiffrin – D. Tannen – H. Hamilton (eds.) *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishing, 612-635.
- Hirschberg, J.
2006 'Pragmatics and intonation'. In: R. Horn – G. Ward (eds). *The Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell Publishing, 515-538.
- Innis, R.
1982 *Karl Bühler: Semiotic Foundations of Language Theory*. New York: Plenum Press.
- Kendon, A.
2004 *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kress, G.
2010 *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge.
- Kress, G. – van Leeuwen, T.
2006 *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Krohn, F.
2004 'A generational approach to using emoticons as nonverbal communication', *Journal of technical writing and Communication* 34, 321-328.
- Lannoye, V.
2015 *The History of Money for Understanding Economics*. Createspace Publishing.
- Makolkin, A.
2003 'The Euro: The sign of an ultimate existential reality'. *Ultimate Reality and Meaning* 26 (1), University of Toronto Press, 74-83,
<https://utpjournals.press/doi/10.3138/uram.26.1.74>, accessed November 2021

- Mitchell, W. J. T.
1996 'Word and image'. In: R. S. Nelson – R. Shiff (eds.) *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 51-61.
- Paronyan, S.
2018 'Language elements of foreign culture in the narrative: A pragmatic approach.' *Armenological Issues Bulletin*, 1 (13), Yerevan: Yerevan State University Press, 153-165.
- Peirce, C. S.
1998 *The Essential Peirce*. Volume 2. Eds. Peirce edition Project. Bloomington I.N.: Indiana University Press.
- Peterson, B.
2004 *Cultural Intelligence*. Boston, London: Intercultural Press.
- Samovar, L. – R. Porter – E. McDaniel
2010 *Communication between Cultures*. Boston: Wadsworth Cengage Learning Press.
- Sebeok, Th.
1976 *Contributions to the Doctrine of Signs*. Bloomington: Indiana University and Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Tahmizian, N.
2003 *Ardi Khazabanoutiun (Modern Armenian Neumology)*. Pasadena, California: Drazark Press.
- Tartakovsky, E.
2012 'National identity'. In: R. J. R. Levesque (ed.) *Encyclopedia of Adolescence 1849–1862*. New York: Springer.
- Vermeer H. J.
1983 *Aufsätze zur Translationstheorie*. Heidelberg.
- Wharton, T.
2009a *Pragmatics and Non-Verbal Communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
2012b 'Prosody and meaning: Theory and practice'. In: J. Romero-Trillo (ed.) *Pragmatics and Prosody in English Language Teaching*. New York, London: Springer, Dordrecht, 97-116.
- Wierzbicka, A.
1997 *Understanding Cultures through their Key Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Кнабе, Г. С.
2005 *Семиотика Культуры: Конспект учебного курса, Москва: Российский государственный гуманитарный университет*.
<https://www.bankofengland.co.uk/banknotes/50-pound-note>, accessed November 2021
<https://www.cba.am/am/SitePages/ncbrabanknotescirculated.aspx>, accessed November 2021

SHUSHANIK H. PARONYAN

Yerevan State University

paronyan_shushan@hotmail.com

ORCID code: 0000-0001-6997-731X

GRIGOR A. GHAZARYAN

Yerevan State University

g.ghazaryan@ysu.am

ORCID Code: 0000-0002-1693-4882

InScriptum

BOOK
REVIEWS

M. Gardini (éd.), *Nelle trame del mito – Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, Mimesis coll. “Eterotopie”, Milano-Udine 2021.

F. Scotto (éd.), *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi*, Cisalpino, coll. “Saggi CISAM”, Milano 2021.

(Revu par Amedeo Galbusera, Università degli Studi di Bergamo)

«Au commencement était la fable» : Paul Valéry tire cette phrase – en remplaçant «le verbe» par «la fable» – du célèbre incipit de l’Évangile selon Saint-Jean afin d’expliquer le rapport capital entre l’homme et la narration. Une pratique atavique et presque innée, qui jaillit du besoin intemporel de communiquer, de s’exprimer. Et pourtant, depuis la nuit des temps, à la base de ce simple geste se cache une nécessité encore plus impérieuse : se comprendre. Des besoins si étroitement et intimement liés, qui traversent les millénaires, et que nous ressentons toujours, même au XXI^e siècle. Des enjeux propres aux hommes, qui hantent les époques, et qui restent intacts malgré le temps qui passe.

Le mythe et la traduction ont été deux réactions face à ces nécessités. Deux pratiques apparemment distantes et pourtant strictement connectées, qui se ressemblent et s’assemblent depuis l’aube des temps, car en définitive toutes les deux permettent de s’exprimer et de se comprendre.

Voilà la clé de vôte imaginaire qui pourrait lier – au risque d’être simpliste – l’ouvrage dont FABIO SCOTTO est l’éditeur, *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi* (Cisalpino, Milano 2021) et l’ouvrage dont MICHELA GARDINI est l’éditrice, *Nelle trame del mito – Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere* (Mimesis, coll. “Eterotopie”, Milano-Udine 2021); dans les deux cas, les contributions de différents auteurs sont réunies. Dans le premier, un riche parcours à travers plusieurs littératures et plusieurs langues est mis en place, afin de donner un consistant aperçu du vaste monde des théories et des pratiques traductologiques. Dans le deuxième, l’analyse est axée sur les re-sémantisations des mythes dans les littératures à travers le monde. Néanmoins, le rapport avec la traduction (et donc avec le premier ouvrage) est déjà explicité dans le titre.

À travers douze contributions de différents auteurs et 255 pages, l'ouvrage dont Gardini est l'éditrice explore le tissu de cosmogonies et mythopoïèses dont le fil de trame et le fil de chaîne sont arrivés jusqu'à nos jours. Ces narrations, malgré l'origine communautaire (souvent incertaine) et les innombrables variations, ont réussi à traverser les siècles, tout en s'enrichissant, au fur et à mesure, de nouveaux éléments et de nouvelles significations. Si elles ont réussi cet exploit, c'est parce qu'elles ont su s'adapter aux différentes sociétés et aux différents milieux qu'elles ont traversés, et parce qu'elles ont su hybrider et féconder les nombreuses cultures sans rien perdre de leur contenu.

Telles sont les prémisses de l'introduction de l'éditrice, et tel est également le point de départ de l'ouvrage, qui se propose d'observer de quelle manière les mythes se recontextualisent et resémantisent, et surtout de reconstruire la façon dont ils ont proliféré dans toutes les littératures, jusqu'à celles qui nous sont contemporaines.

Les essais suivent un parcours minutieusement soigné, qui s'ouvre avec la contribution d'ALFREDO VISCOMI, qui entreprend une étude des origines et des migrations du mythe de Narcisse de la culture grecque antique envers la culture romaine. Il distingue les différentes versions du mythe circulant dans la période classique, outre l'incontournable version des *Métamorphoses* d'Ovide : malgré des variations, toutes ces versions ont en commun la proverbiale beauté de Narcisse et la célèbre scène le voyant admirer son visage dans l'eau limpide. Des indices qui prouvent que, malgré les quelques dissemblances, les caractéristiques fondamentales d'un mythe survolent les réécritures et les différentes versions, et qu'elles restent invariées au fil des millénaires. C'est à partir de cette idée même que FRANCESCA GUIDOTTI enquête sur les parcours mythologiques dans le très connu *Frankenstein* de Mary Shelley, où elle entrevoit bon nombre de mythes sous-jacents, tels que la *Théogonie* d'Hésiode (et plus spécifiquement de la *Titanomachie*, dont il serait une «réinterprétation romantique»), ou le mythe de Prométhée. Tous ces mythes sont mis en dialogue entre eux, et avec *Le Prométhée délivré* de son mari Percy Bysshe Shelley. Ces mythes étant réunis dans un seul et même ouvrage, *Frankenstein* représenterait alors un «mythe de la modernité», un palimpseste constamment réécrit, fortement enraciné dans le passé et pourtant largement tourné vers le futur : un message venant du passé, qui sait s'adapter à l'actualité. Une même surprenante idée d'actualité qui inspire également la détaillée analyse que RAUL CALZONI conduit à partir du texte fondamental d'Adorno et Horkheimer *Dialectique de la raison* et à partir de leur lecture du mythe d'Ulysse en tant que paradigme de l'individu de la société bourgeoise occidentale

– voire en tant que métaphore du capitalisme moderne. L'influence de cette vision est décelable dans bon nombre de pièces théâtrales contemporaines : Ulysse est étonnamment transformé en consommateur lambda d'un banalissime supermarché dans la pièce de 2010 *Der elfte Gesang nach Homer* de Roland Schimmelpfennig – dont Calzoni analyse la modernité et les multiples significations.

Le dramaturge allemand a donc eu le mérite de revitaliser un mythe, tout en le rendant plus accessible pour un public contemporain, sans rien modifier des caractéristiques fondamentales de l'intrigue ou des personnages. Le même mérite qu'auraient, selon FRANCESCA MAZZELLA, certains auteurs français modernes et contemporains, qui réussissent également l'exploit d'une actualisation du mythe d'Électre, l'enrichissant de nouvelles acceptions et références, notamment psychologiques, féministes et religieuses. Jean-Paul Sartre s'en sert pour critiquer le gouvernement de Pétain, Jean Anouilh pour faire des observations sur la violence et la vengeance, alors que Simon Abkarian, complexifie le personnage d'Électre ainsi transformée en icône de la vengeance et du martyr à la fois : d'interminables manières de lire un même mythe, de se faire métaphore d'une infinité de sens et de montrer la versatilité d'un personnage immortel. Il en va de même pour le mythe d'Icare, dont MARINA BIANCHI montre les multiples re-sémantisations et les nombreuses influences, aussi bien dans la poésie que dans le genre narratif. Par le biais d'un dense parcours dans la littérature espagnole du XVI^e siècle jusqu'à nos jours, elle met en évidence que ce mythe, dans les œuvres d'auteurs tels que Lope de Vega, Conde de Villamediana, Rafael Alberti ou bien Vicente Huidobro, s'éloigne considérablement de l'original ovidien. Il en résulte un personnage multiforme, qui se prête à de multiples lectures : le vol, la liberté et la lutte au franquisme en sont seulement quelques exemples. Presque un pont entre différentes époques et différentes significations, si lointaines et pourtant si étroitement associées, même à plusieurs siècles d'écart. Néanmoins, le mythe devient parfois non seulement un pont entre différentes époques, mais aussi entre différents arts et différents supports. C'est ce que semble confirmer la remarquable recherche d'ERMINIO CORTI, qui montre la transmédialité et la reprise de certains mythes classiques de la part des poètes contemporains Rubén Darío et Julián del Casal. En particulier, ce dernier se laisse inspirer par les œuvres du peintre français Gustave Moreau, qui représentent des personnages du monde classique tels que Prométhée, Galathée, Hercules, Aphrodite et Europe : une poésie qui jaillit dans la peinture, une peinture qui se déverse dans la poésie. Encore une preuve du fait que l'imaginaire mythologique imprègne incontestablement tous les arts. La même transmédialité est également repérée par STEFANO ROSSO dans les re-sémani-

sations cinématographiques et narratives du duel classique. À la base du typique et captivant duel western serait alors le très ancien paradigme du combat singulier, du même genre que les incontournables duels entre des héros tels qu'Hector, Achille ou Ajax. Par conséquent, dans les films westerns, la tant attendue scène du duel se fait aussi imitation esthétique des gestes physiques de ce duel classique. Tout comme dans les antiques narrations, les héros sont principalement rusés, froids et habiles : des caractéristiques tellement idéalisées qu'elles deviennent immortelles, traversant les arts, le temps et les médias de manière transversale. Dans la même lignée de recherche infra-artistique de la mythologie, UGO PERSI montre à quel point la culture et la mythologie classique grecque a imprégné (et continue d'imprégner) les arts russes à partir de l'époque de Pierre le Grand, et ce à tous les niveaux, de la réinterprétation à l'imitation. A travers un parcours richement accompagné par de nombreuses images, Persi montre que les témoignages de ce lien indissoluble sont sous nos yeux, et qu'au fil des siècles ils ont même intégré le sens d'appartenance culturelle russe.

Plus surprenante s'avère la transplantation du mythe de Prométhée dans la culture chinoise et en général les influences que la mythologie grecque a eu sur cette dernière. SIMONA GALLO rappelle, à ce propos, le débat qui s'est développé en Chine à partir de 1919, portant sur le potentiel esthétique et idéologique du mythe classique, et qui a permis au personnage de Prométhée de s'insinuer dans l'œuvre de plusieurs auteurs chinois, ayant été idéalisé en tant que martyr et révolutionnaire.

Toujours dans le domaine asiatique, CRISTIAN PALLONE montre la re-sémantisation du mythe de Médée dans la littérature japonaise, et plus en particulier dans l'œuvre de Yukio Mishima. Dans son œuvre *La Lionne* de 1948, Médée est transposée dans le Japon post-Seconde Guerre mondiale : ce procédé n'est pas un cas isolé dans les écrits de l'auteur, qui recontextualise souvent des mythes classiques, les mettant en dialogue avec le monde et la culture japonaise.

Dans le domaine arabe, LUCIA AVALLONE fournit une convaincante recherche des mythes ancestraux, retranscrits et réadaptés dans les littératures arabophones. En particulier, son analyse s'attarde sur la très ancienne légende des «sept dormants d'Éphèse», qui a vraisemblablement vu le jour en Grèce antique et qui, au fil des siècles, est devenue de plus en plus populaire, au point d'être intégrée dans le Coran.

Cet ample parcours de contributions est clos par l'éditrice MICHELA GARDINI, qui reconstitue les variations et les réécritures du mythe d'Antigone dans le domaine francophone, tout en montrant leur transmédialité, versatilité et actualité.

Fréquemment exploité en tant qu'icône de la justice, le mythe a connu une longue série de re-sémantisations (artistiques, littéraires et culturelles), qui ont transformé Antigone en un personnage avec toujours plus de facettes, l'acheminant dans l'actualité. Outre la «christianisation» que ce personnage a connu – emblématique à cet égard la réécriture de Marguerite Yourcenar – et l'assimilation à Jeanne d'Arc, notamment avec Jean Anouilh et Henry Bauchau, entre les deux guerres mondiales Antigone est devenue l'emblème de la piété et de la compassion pour les soldats morts au front et pour leur droit à une digne sépulture. Avec cette même acception, le même mythe est revitalisé en 2020, renvoyant ainsi aux tragiques morts causées par la pandémie en cours. Antigone se charge aussi de la douleur qui ravage les personnes qui ont subi un deuil à cause de la Covid, et devient l'emblème d'un monde qui pleure, d'un deuil difficile ainsi qu'une métaphore de la pandémie. S'il est vrai que le monde a changé et n'a donc plus rien à voir avec le monde de la Grèce antique où ce mythe est né, il n'en demeure pas moins vrai que son caractère tragique reste intacte. Nous avons pris ce dernier mythe dans le détail afin de montrer les chemins par lesquels – tout comme beaucoup d'autres – il réussit à traverser le temps sans rien perdre de son message et de son contenu, qui au contraire s'enrichissent au fur et à mesure que les siècles passent. Un procédé qui éternise la narration, qui se transforme, s'adapte, se traduit. Car, finalement, la re-sémantisation du mythe naît au sein même de la traduction. Or il en découle qu'afin de resémantiser un mythe, il ne suffit pas seulement de connaître son intrigue dans les grandes lignes; il ne suffit pas non plus de connaître la seule discipline historique ou linguistique. Il est nécessaire de mettre en jeu une synergie de connaissance et de savoirs qui ne se borne pas purement à des études catégoriques. Il en va de même pour la traduction. Voilà donc le lien qui unit la re-sémantisation d'un mythe et la traduction littéraire : ancestrale, elle aussi, fondamentale, elle aussi, et résumant, elle aussi toute une panoplie de savoirs qui vont bien au-delà de la linguistique.

C'est à partir de cette idée de transversalité des connaissances que se bâtit l'introduction de l'éditeur FABIO SCOTTO à son ouvrage *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi*, avant d'interpeller la «pulsion de traduire» souvent mentionnée par Paul Ricœur. Une pulsion qui serait, à son sens, à la base de tout acte traductif, qui pousserait le traducteur à défier l'intraduisible (en pratique, et en théorie), et qui serait au centre de bon nombre d'études théoriques sur le geste traductif. Sur ces fondations se base cet ouvrage qui se compose de dix-neuf contributions et 408 pages, divisibles en deux parties bien

distinguées. Dans la première, les contributions portent principalement sur l'analyse ou la discussion sur l'aspect théorique de la traduction, prenant en exemple des textes critiques fondamentaux, afin de montrer le poids des différentes visions et des différentes conceptions de l'acte traductif. La deuxième partie réunit quant à elle des exemples pratiques de traductions dans plusieurs littératures et des commentaires sur ces derniers, le but commun étant de faire ressortir l'importance capitale du précieux travail critique sur les textes traduits.

MARC DE LAUNAY ouvre le parcours de réflexion théorique en alléguant que la traduction oscille entre interprétation et réécriture, ces deux processus se heurtant pourtant contre des limites qui sont propres aux traducteurs, et qui montrent que, finalement, la réécriture ressemble fortement à l'écriture, et possède les mêmes criticités. Un bon traducteur ne peut tout de même pas se passer de la philosophie, dont le rôle est aussi central lors de cette réflexion théorique, mais également un outil de travail fondamental. À ce propos, FLORENCE LAUTEL-RIBSTEIN signale le besoin d'une réflexion philosophique à quatre temps dont devrait découler le geste de la traduction; la philosophie des «formes symboliques» du suisse Ernst Cassirer, s'avère, selon elle, très précieuse afin de remettre à l'honneur la question de l'apparition du langage, dans l'originel et dans la traduction. Il se trouve aussi que ces philosophies et ces théories traductives aient des connexions et des liens inattendus, comme le montre IRENE WEBER-HENKING qui, par le biais de quelques exemples tirés de la littérature suisse (notamment une recherche menée sur le texte *Robinson suisse* de Johann David Wyss), découvre une surprenante affinité entre la conception goethienne de *Weltliteratur* et la conception contemporaine de *Born-translated literature*. Mais encore, ces idéologies peuvent être cachées ou tout simplement délaissées : MICHELA GARDINI remet en lumière l'idéologie traductive de Remy de Gourmont, négligée durant bon nombre d'années et pourtant à la portée étonnamment révolutionnaire. Dans son article de 1913 «Les Traducteurs», Gourmont ouvre la voie au dialogue entre différentes cultures et littératures; une occasion, à son sens, d'enrichir la langue française la mettant en contact avec d'autres langues et cultures, en contre-tendance par rapport aux traductions principalement ciblistes de l'époque. Également novateur s'avère l'essai «Volgarizzare e tradurre» écrit par Gianfranco Folena en 1973, dont LUCA BANI passe en revue le succès et l'héritage. En particulier, en partant de la conception brunienne de traduction, il met en évidence la difficulté – et en même temps la nécessité – de la traduction en époque médiévale, principalement en tant qu'outil didactique ou de vulgarisation. C'est à un autre célèbre traductologue qu'ELENA AGAZZI consacre sa contribution, et notamment à Peter Szondi

et à son ouvrage critique à propos de la traduction du *Sonnet 105* de Shakespeare réalisée par Paul Celan. Tout en commentant les choix stylistiques et linguistiques de ce dernier, il met en évidence le fait qu'ils éloignent le texte de la fidélité absolue à l'original, menant pourtant à l'idée d'une «poétique de la constance». Si toutefois Szondi prône pour une grande attention au rythme, Antoine Berman, lui, voit en la «traduction de la lettre» une stratégie optimale, bien que très peu exploitée à son avis. Sur son commentaire critique à la (re)traduction du *Paradise Lost* de Milton de la part de Chateaubriand se base la recherche de MONIA MEZZETTI, qui explique les étapes du procès de *littérisation*. Loin d'être une pure copie du texte original *strictu sensu*, ce procédé se fait attention concrète à la polysémie et au sens. Chateaubriand aussi, dans sa propre retraduction, se dit satisfait par son propre choix, se démarquant ainsi des traductions «belles infidèles».

Sur l'importance du rythme en traduction s'attarde aussi Henri Meschonnic, dont la pensée novatrice est résumée par l'éditeur FABIO SCOTTO dans toutes ses infinies nuances. En particulier, des considérations sur ses traductions bibliques sont prises en compte. Dans ce texte sacré, et dans son système massorétique, Meschonnic voit le paradigme de l'inséparabilité de la prose et de la poésie, cette dernière étant strictement liée à l'«organisation du mouvement du langage». Scotto explique la position de l'auteur dans toute sa prégnance poétique, critique et polémique sur la traduction qui – selon le poète français – constituerait un «langage-système» qui implique obligatoirement le rapport à une autre langue et une autre culture. De tels concepts, parfois polémiques mais toujours innovants, continuent d'orienter la pratique traductive.

Une même portée novatrice est typique de la pensée du célèbre traductologue Emilio Mattioli, dont FRANCO NASI trace l'héritage et la méthode néo-phénoménologique qui a guidé ses travaux.

La deuxième série de contributions – portant sur l'aspect «pratique» de la traduction – s'ouvre avec l'analyse de VIVIANA AGOSTINI-OUAFI des traductions dantesques d'André Pézard. Ce dernier, lors de la réédition de la version française de la *Vita Nova* de Dante en 1965, revient sur sa propre traduction de 1953, sur laquelle il opère des changements radicaux, notamment au niveau métrique, expliquant ses choix dans un autocommentaire critique. Il en résulte ainsi une auto-retraduction que Pézard même définit proche du «rêve». Pourtant, c'est un rêve qui peut parfois virer au cauchemar puisque dans certains cas, les traducteurs semblent engager un corps à corps contre le langage, une lutte contre les mots. ANGELA LOCATELLI insiste à raison sur cet aspect «belliqueux» de

la traduction afin de souligner l'existence d'un parallélisme entre traducteur et écrivain qui, lui aussi, est obligé de «lutter» contre les mots avant de les fixer sur papier. Ainsi les bonnes traductions sont, dans sa vision, de véritables travaux d'auteurs, étant donné que ce combat est commun aux deux catégories. À ce propos, elle fournit des exemples de traductions shakespeariennes vers l'italien réalisées par Rina Sara Virgillito, dont elle montre l'efficacité des choix. Si tous les poètes ne sont pas forcément de bons traducteurs, tous les bons traducteurs de poésie peuvent à son sens être considérés de bons poètes. Et pourtant, entre les poètes existent des liens inattendus, voire surprenants. C'est le cas considéré par FRANCESCA GUIDOTTI, qui examine le rapport entre le poète anglais William Blake et le poète italien Giuseppe Ungaretti. Ce dernier, «apatride linguistique», ne se soustrait pas aux difficultés traductives des poèmes de Blake qu'il considère comme de vrais défis. Au contraire, il avoue traduire ces poèmes à cause de ces difficultés et de leur «intraductibilité» présumée, notamment d'un point de vue culturel. Et ce sont justement ces défis qui l'inspirent, et qui pénètrent même dans sa propre poétique. Des défis qui unissent et qui rapprochent des sensibilités différentes, se faisant point de rencontre entre des poétiques distantes. C'est également un défi – quoique de toute autre nature – qu'anime les poètes allemands Nelly Sachs et Paul Celan: «écrire après Auschwitz». En particulier, RAUL CALZONI prend en considération le recueil poétique *Todesfuge*, que l'auteur roumano-allemand a aussi auto-traduit : les choix stylistiques individuels de Celan sont comparés avec ceux des traducteurs italiens du même recueil, un recueil qui défie la limite presque infranchissable de cette «impossibilité d'écrire» avec une sensibilité hors pair.

Un point de rencontre est pourtant toujours nécessaire entre le travail singulier et individuel que revendique le traducteur et la volonté originaire de l'auteur. À ce propos, MARINA BIANCHI met en évidence l'amicale collaboration du poète contemporain espagnol Vicente Aleixandre et de son traducteur italien Dario Puccini, montrant le considérable apport des conseils du premier sur la traduction finale, qui devient ainsi plus fidèle à la sensibilité originaire du poète.

Or la traduction se fait aussi point de contact entre des univers lointains et fenêtre sur des mondes totalement aux antipodes. Tel est le cas, par exemple, de la traduction en latin des *Upanishad*, réalisée en 1801 par le français Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron, dont MASSIMILIANO VAGHI souligne l'importance dans le contexte culturel européen de l'époque, permettant à l'élite française de découvrir les us et coutumes d'une civilisation sur laquelle elle a beaucoup de préjugés, et par rapport à laquelle elle a indéniablement de grandes différences. Des

différences qui malgré tout restent souvent tenaces, s'enracinant jusque dans le tissu traductif : MARTINA CENSI termine le parcours de cette deuxième partie de contributions avec une réflexion sur les concepts de «domestication» et d'«étrangéisation» en traduction, en analysant la traduction française et la traduction italienne du roman *Le pain nu* de Muhammad Sukri. Par le biais de traductions ciblistes (qu'elle appelle aussi «asymétriques»), les traducteurs en question ont la tendance à formater le texte afin de le faire rentrer dans l'univers culturel qui le reçoit, le rendant ainsi plus «acceptable».

Dans une catégorie presque à part, on pourrait intégrer les contributions d'EVGENIJ SOLONOVIČ, GABRIELE MORELLI et PIETRO TARAVACCI : des auto-commentaires à leurs propres traductions italiennes à partir de l'espagnol (dans le cas des derniers) et des traductions russes à partir de l'italien (dans le cas du dernier).

Solonovič ouvre sa contribution en traçant un surprenant parallélisme entre le poète italien Giuseppe Gioacchino Belli (qu'il a traduit en russe) et le poète russe Nikolaj Gogol'. Ces deux types de poésie, si différents et temporellement lointains, ont en commun la critique du pouvoir : dans le cas de Belli, celui du souverain pontife dans les États Pontificaux, et dans le cas de Gogol', celui du PCUS d'après-guerre. La traduction du langage de Belli en russe, réalisée par Solonovič, et dont il commente ses propres choix, lui a ainsi permis de rapprocher davantage ces deux poètes.

Morelli, lui, donne raison de ses choix lors de la traduction du *Cancionero y romancero de ausencias* du poète espagnol Miguel Hernández, dans un souci de fidélité la plus stricte qui puisse garder intactes les caractéristiques typiques de la «poesía cancioneril». Et enfin, c'est à partir de sa traduction du recueil poétique *Caleidoscopio* de José María Micó que Taravacci développe son autocommentaire. Relatant de son expérience personnelle, il se dit persuadé par la nécessité d'une entraide entre auteurs et traducteurs : une collaboration précieuse, dont chaque traducteur devrait pouvoir profiter afin d'en tirer de précieux conseils et de rendre le texte le plus proche possible de la sensibilité des auteurs.

La très vaste trame que forment les contributions dans les deux ouvrages – dont nous avons essayé de donner une vue d'ensemble – se tisse à partir de différentes littératures, différentes connaissances et différents savoirs, et cependant constitue un point de départ incontournable pour toute étude ayant pour objet l'influence des mythes en littératures ou la traductologie, ainsi qu'une source d'inspiration pour quiconque s'approche de ces deux mondes si complexes et fascinants à la fois.

Or ce qui résulte de ces nombreuses contributions est une forte corrélation entre ces deux pratiques, puisque toutes les deux répondent au besoin immuable de l'homme de se comprendre, en arrivant à l'essence même. Il en découle que si ces deux pratiques ont su traverser les millénaires, c'est parce qu'elles constituent un pont entre cultures, langues, sensibilités et connaissances. Des ponts qui ont su unir les peuples, et qui ont leurs fondations et leur point de contact au sein de la légendaire et incontournable image de la Tour de Babel. Babel est l'emblème de la traduction, Babel est un mythe, Babel est le cœur et la métaphore de la compréhension humaine. Voilà une image qui nous semble saisir de manière assez marquante les rapports entre ces deux pratiques qui ne cessent de nous interpeller, ainsi que l'intérêt même de ces deux ouvrages contribuant à la construction de cette tour qui constitue leur point de départ et leur point d'arrivée.

AMEDEO GALBUSERA

Università degli Studi di Bergamo

a.galbusera1@studenti.unibg.it

ORCID code: 0000-0003-3295-9809

Rafael Ballesteros, *Perseverancia. Poesía inédita 2018 – 2021*.

Madrid: Devenir, 2022, pp. 184

(Revisado por Elena Caballero Fernández, Universidad de Cádiz)

Perseverancia: sobre la poesía como refugio

Bajo el sugerente y acertado título *Perseverancia* se ha publicado la última obra de Rafael Ballesteros, un volumen que compila tres poemarios inéditos escritos por el andaluz entre 2018 y 2021 y que llega a las librerías como parte de la colección Devenir Poesía, de la casa editorial Devenir.

A pesar de tratarse de un autor cuya obra no ha sido estudiada y loada como mereciera y que ha sido injustamente olvidado por lectores, críticos y manuales de literatura, los más de cuarenta y cinco años de experiencia de Rafael Ballesteros, así como la calidad de todo su trabajo y, especialmente, de su poesía, avalan una imparable trayectoria creativa. A sus espaldas, más de cincuenta producciones escritas de diversa índole –poemarios, *plaquettes*, traducciones poéticas, obras narrativas, artículos científicos, etc.– que reflejan a partes iguales la incansable actitud del escritor con respecto a la labor de creación y esa *perseverancia* en su búsqueda de la verdad a través de la literatura en general y de la poesía en particular. En esta ocasión, Rafael Ballesteros guía al lector en un viaje por la experiencia vital de una voz poética que, a través de sus recuerdos, navega los sentimientos e interrogantes existenciales que acechan a todo ser humano.

El volumen se abre con un completo estudio crítico introductorio en el que además de familiarizar al lector con la obra del escritor malagueño, se plantea un análisis temático de cada una de las secciones que conforman este trabajo, así como un repaso por los textos clave de *Perseverancia*, aquellos que son centrales para su estructura y para conferir el sentido último que de sus páginas se puede extraer. En «La poesía de Rafael Ballesteros en su contexto», la primera de las secciones que conforman este estudio crítico, se exponen los aspectos más característicos de la producción poética de Ballesteros, haciendo también referencia a las antologías, los estudios críticos y los autores que han abordado la obra del

malagueño a lo largo de su vida. «Rafael Ballesteros y su trayectoria poética», el segundo apartado de esta sección, presenta el recorrido vital y creativo del poeta, haciendo del mismo modo un repaso por sus principales obras y centrándose en aquellos aspectos más relevantes con respecto a su producción poética.

«*Perseverancia*. Poesía inédita 2018-2021: primera aproximación temática» aporta las claves necesarias para comprender en profundidad los tres poemarios inéditos que recoge este volumen. En un desglose pormenorizado de los textos principales de cada poemario se exponen, del mismo modo, sus temas y personajes principales, dando al lector una visión general aunque completa de la esencia de esta obra.

Las siguientes secciones de este estudio introductorio, «Un poema ejemplar de *Perseverancia*: “Poema 13. Cuando el tallo crece”», «“Poema 20. De amistad de amigo”, de “Un soplo de fuego es el recuerdo”», «“El pánico. 2”, de “Estados sombríos del corazón”» y «Segunda parte del “Poema 15. Para Cristina, la púbera danzarina. (Con las de don Góngora avenencias)”, de “los poderes de la poesía”» se detienen en un análisis más detallado y pormenorizado de esos poemas en concreto, los más representativos de cada libro. Así, los análisis de estos textos sirven no solo para situarlos en el contexto de los respectivos poemarios a los que pertenecen sino también para presentar las relaciones de intertextualidad que en ellos se aprecian y relacionarlos así con el resto de la obra de Ballesteros.

«Otra breve nota sobre las relaciones transtextuales en *Perseverancia...*» pone en relieve la capacidad del autor de asimilar, adaptar y transmitir la tradición poética y literaria que ha formado parte de su experiencia como lector, mientras que en «Sobre el mensaje final de *Perseverancia...*», se reflexiona sobre el sentido global de esta antología poética y su lugar en la trayectoria creativa de Rafael Ballesteros.

En cuanto al contenido literario, el primer libro de los tres que conforman el poemario, «Un soplo de fuego es el recuerdo», está compuesto por un total de veintiocho poemas y representa la primera parte de ese viaje o ciclo vital que recoge la obra en su totalidad. El título de esta sección ya pone al lector sobre aviso de la dimensión cíclica que introduce el poemario en cuestión; el fuego, elemento simbólico relacionado con el principio y el fin de la vida nos invita a reflexionar sobre la regeneración de la misma; el soplo, por lo efímero de su naturaleza, remite a la brevedad de la vida; mientras que el recuerdo es la reflexión sobre ese ciclo vital y sobre la propia experiencia. Este primer poemario canta el recuerdo del amor y el deseo desde la experiencia de lo vivido, realidad que sobreviene al lector en textos como el «Poema 10», cuyo título «Todo no es como al principio»

constata, del mismo modo que sus propios versos, que el «mundo no es recto y es/ tampoco inmóvil».

La segunda sección de la obra, «Estados sombríos del corazón», es la más oscura y desgarradora del volumen, la que lleva al lector a los momentos de mayor desamparo y desasosiego. Su título hace referencia a las doce estatuas negras de *Solenioide*, obra en prosa del escritor rumano Mircea Cărtărescu. Cada una de esas estatuas se convierte en uno de los estados sombríos que Ballesteros quiere iluminar en su obra: el pánico, la desesperación, el asco, la nostalgia, la tristeza, el horror, el odio, la lástima, la melancolía, la indignación, la resignación y, por último, la amargura. Los poemas que acompañan estos sentimientos –estos estados sombríos del corazón– parecen no dejar luz o hueco para la esperanza hasta la llegada de la indignación y la resignación. La indignación remite al lector a los intentos de la religión por dar sentido a la muerte; mientras que la resignación, el penúltimo estado sombrío del corazón, se presenta como una emoción que todo ser humano debe asumir al enfrentarse a la amargura de comprender que, en realidad, no hay solución para la muerte.

El último poemario de *Perseverancia*, «Los poderes de la poesía», está conformado por quince poemas que sintetizan y representan a la perfección la naturaleza de toda la producción poética de Rafael Ballesteros. Este tercer apartado, el que menor número de poemas contiene, propone la fórmula del verso –cuyos ingredientes son poesía, palabra y música– como única solución frente a la realidad de la muerte. En «Los poderes de la poesía», el sujeto poético llega a su ansiada catarsis y alcanza la expiación del dolor que ha experimentado hasta entonces gracias al redescubrimiento de la belleza; gracias, precisamente, a la propia poesía y al acto de la creación poética.

En conjunto, los tres libros recogidos en *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021* resultan un efectivo y emocionante recuento de la experiencia vital del sujeto poético, una experiencia que, debido a lo universal y humano de su naturaleza, se convierte del mismo modo y en mayor o menor medida en la propia experiencia vital del lector.

Del mismo modo que son tres los poemarios que conforman *Perseverancia*, son también tres los elementos que explican su distribución y, sobre todo, la esencia de los versos que en este trabajo se contienen. Por un lado, uno de los aspectos más relevantes de esta obra es su apego a la tradición; una tradición entendida, en este caso, como intertextualidad, como la amplia red de referencias transtextuales que tejen cada poema como una suerte de herencia literaria –los homenajes, las citas o la innegable influencia de Góngora–. Por otro lado, el segundo elemento

que constituye la esencia de *Perseverancia* es la innovación a través de la renovación y transformación del lenguaje poético. El elocuente e innovador uso del lenguaje que caracteriza toda la producción poética de Rafael Ballesteros desde sus inicios es, una vez más, un activo determinante para lograr el fin último de toda obra poética: la emoción. El empleo de neologismos y modificaciones morfológicas de cosecha propia hacen del lenguaje de esta obra una herramienta más precisa y clara para conferir el significado último que el poeta quiere transmitir. De este modo, *Perseverancia* propone un maridaje entre palabra y musicalidad que se convierte en el vehículo que dirige al lector hacia una lección en la que la constancia y la entereza son enseñanzas primordiales en la búsqueda de lo positivo.

Otra de las características más destacables y evidentes de *Perseverancia* es que tanto en «Un soplo de fuego es el recuerdo» como en «Estados sombríos del corazón» y «Los poderes de la poesía» el mundo natural aparece siempre como una fuerza positiva. En algunos textos, como el «Poema 20. De amistad de deamigo», en el que la voz poética se refiere a «nuestra gran madre natural», las referencias son más escuetas o sucintas; sin embargo, en otros como el «Poema 13. Cuando el tallo crece», la primavera y el ciclo natural aparecen como símbolo de regeneración vital incluso en los momentos más oscuros y difíciles que atraviesa la voz poética. La flor representa aquí ese ciclo vital al que remite el «fuego» del primer poemario; un ciclo de inicio, fin y regeneración.

En definitiva, *Perseverancia*... es un coloquio entre el poeta y sus emociones, un viaje a través del recuerdo para enfrentar al lector con una serie de dicotomías que, aunque paradójicas y en ocasiones dolorosas, dan sentido a la experiencia vital. Así, la constante presencia de la muerte nos hace reflexionar sobre la belleza y la fragilidad de la vida, mientras que la repentina crudeza del dolor nos invita a refugiarnos en el recuerdo como único consuelo y en la belleza como único alivio. La muerte como presencia ineludible comparte así espacio con el amor, fuerza que da sentido al mundo y a la experiencia humana; y es en este periplo en el que Eros y Thanatos van de la mano hacia el mismo fin donde florece, finalmente, la creación poética y la poesía se erige como fuerza sanadora. Ambos personajes –Eros y Thanatos– se acompañan así en una simbiosis en la que el primero se convierte en un recuerdo de la voz poética y el segundo busca consuelo en la propia poesía y en la recreación del sentimiento amoroso. En esta obra, la escritura y el verso son para Ballesteros el único medio posible para dar forma al duelo y, con ello, lograr comprender el universo que rodea al poeta y, en este caso, al lector, al viajero que también acompaña a la voz poética en su recorrido por el recuerdo.

Perseverancia es, de este modo, una obra que representa con gran éxito el tópico de *prodesse et delectare*; su poesía guía al lector a través de un viaje por las emociones y los sentimientos, un viaje que nos conmueve y atrapa, un periplo que nos permite ser testigos –y finalmente seguidores– de las enseñanzas que Ballesteros imprime en sus versos. El malagueño logra conmover y cautivar al lector gracias a la delicadeza y claridad con la que da cuerpo a lo inefable, así como a la crudeza con la que refleja sus sentimientos y estados de ánimo, dejando siempre un amplio espacio de reflexión para que el lector saque sus propias conclusiones y haga suyas las experiencias poéticas que le ofrecen sus versos.

ELENA CABALLERO FERNÁNDEZ

English Department

Universidad de Cádiz

elena.caballero@uca.es

ORCID code: 0000-0002-5167-7447

ARTICLES

- 7** **Massimo Castellozzi**
L'elzeviro dai giornali alla radio
- 27** **Cristina Cappelletti**
Quel che resta da fare ai letterati dopo Maidaneck
- 43** **Guglielmo Gabbiadini**
Vetta e abisso. Configurazioni letterarie di esperienze estreme in esempi di prosa lirica novecentesca (Hohl, Schwarzenbach, Hermlin)
- 65** **Maria Maffei**
Dialogando con José María Micó: en la encrucijada entre poesía y música, más allá del membrete experiencial
- 91** **Eva Oppermann**
Avalon as a heterotopian place/space in the Arthurian tradition, and in Marion Zimmer Bradley's Avalon series
- 113** **Thomas Persico**
La memoria di Dante Alighieri nell'Italia del 2021
- 135** **Shushanik H. Paronyan and Grigor A. Ghazaryan**
Transcultural communication and national identity: A cultural and semiotic analysis of Armenian and British banknotes

BOOK REVIEWS

- 157** **Revu par Amedeo Galbusera**
M. Gardini (éd.), *Nelle trame del mito – Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, Mimesis coll. "Eterotopie", Milano-Udine 2021.
.....
F. Scotto (éd.), *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi*, Cisalpino, coll. "Saggi CISAM", Milano 2021.
- 167** **Revisado por Elena Caballero Fernández**
Rafael Ballesteros, *Perseverancia. Poesía inédita 2018 – 2021*. Madrid: Devenir, 2022, pp. 184